PHOTOS BY ANDREY G AKA DONUT190

Ю. А. Озеров

Раздумья перед сочинением

Ю. А. Озеров

Раздумья перед сочинением

(Практические советы поступающим в вузы)

МОСКВА
«Высшая школа» 1990

ББК 81.2Р
О-46

Рецензенты:
кафедра русской литературы Московского государственного заочного педагогического института (зав. кафедрой проф. *А. Ф. Захаркин*); проф. *Л. М. Крупчанов* (Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина)

Одн
лении в
является
следовате
жение с
и оценку
ми и кул
стью, зна
ных литер
уровень и
поступающ

Сегодн
ставлена з
ет роль
убеждений.
и глубочайш
развивает в
понимание
в другие эп
сердца люд
Д. С. Лихач

Практик
о том, что п
часов отличае
ственного взг

Средняя
внимание раб
в методике пр
щего времени
ный подход к
ля-словесники
тельной школы
мендациями дл

1*

О $\frac{4306020100-373}{001(01)-90}$ 260—91

ISBN 5-06-001670-6

© Ю. А. Озеров, 1990

Предисловие

Одним из важнейших вступительных экзаменов при поступлении в некоторые вузы, особенно на гуманитарные факультеты, является сочинение. Оно предполагает грамотное, логически последовательное, эмоциональное и стилистически правильное изложение своих мыслей на заданную тему, глубокое понимание и оценку литературного произведения в его связи с общественными и культурными событиями в истории народа и современностью, знание необходимых элементов теории литературы, основных литературно-критических работ, а также помогает определить уровень идейно-нравственной зрелости и эстетического развития поступающего.

Сегодня, когда среди основных задач перестройки школы поставлена задача гуманизации образования, неизмеримо возрастает роль литературы в формировании личности, ее ценностных убеждений. «Литература дает вам колоссальный, обширнейший и глубочайший опыт жизни, она делает человека интеллигентным, развивает в нем не только чувство красоты, но и понимание, — понимание жизни, всех ее сложностей, служит вам проводником в другие эпохи и к другим народам, раскрывает перед вами сердца людей, — одним словом, делает вас мудрым», — пишет Д. С. Лихачев.

Практика приема вступительных экзаменов свидетельствует о том, что письменные работы по литературе в большинстве случаев отличает отсутствие живой мысли, искреннего чувства, собственного взгляда на мир.

Средняя школа часто не имеет возможности уделить должное внимание работе над сочинением. Причины кроются не только в методике преподавания литературы, но и в том, что до настоящего времени практически не разработан комплексный, системный подход к проблеме обучения работе над сочинением. Учителя-словесники пользуются пособиями для средней общеобразовательной школы, средних специальных учебных заведений и рекомендациями для поступающих в вузы, в которых рассматривают-

ся лишь отдельные стороны методики обучения письменным работам: составление плана, классификация сочинений, приемы обучения написанию сочинений на литературные и «свободные» темы, правила цитирования, стилистическая подготовка.

Системный подход к преподаванию литературы, в том числе к методике обучения работе над сочинением, предполагает комплексное изучение совокупности, сложного многообразия всех взаимосвязанных компонентов художественного произведения. М. Б. Храпченко отмечал: «Иногда — без достаточных на то оснований — выделяется какой-нибудь один из компонентов художественного произведения и ему придается генерализирующее значение вне реальной его связи с другими элементами, либо — что случается чаще — рассмотрение одного-двух компонентов подменяет собой исследование произведения в целом... И это, несомненно, обедняет анализ литературных явлений и, помимо того, порождает всякого рода произвольные по своей сущности теории»[1].

Настоящее пособие имеет целью обобщить имеющиеся достижения в методике обучения приемам работы над сочинением, помочь поступающим в вузы устранить существенные недостатки при написании сочинения, дать практические советы, как лучше подготовиться и оформить сочинение за то короткое время, которое уделяется этой работе на вступительных экзаменах. Не претендуя на исчерпывающее освещение всех проблем, автор стремился раскрыть важнейшие принципы, которыми необходимо руководствоваться абитуриенту в процессе самостоятельной работы по подготовке к экзамену.

В пособии даются тематическая типология сочинений, их жанровая классификация, основные направления литературоведческой подготовки к работе над сочинением, способы составления планов. Рассматриваются наиболее типичные логические и грамматико-стилистические ошибки. Анализируются основные приемы конспектирования литературно-критических статей.

Практический материал дан в приложении в виде образцов конспектов некоторых литературно-критических работ и примерных планов к сочинениям.

Автор

---

[1] *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982. С. 360.

Глава первая

Проблемно-тематическая типология сочинений

Если подходить к вопросу классификации типов сочинений со стороны внутренней, содержательной, то их можно объединить в три основные группы по принципу проблемно-тематическому: сочинения-характеристики, литературно-критические сочинения и сочинения на «свободную» тему.

Приведем примеры разновидностей некоторых типов сочинений в каждой группе, а также варианты возможных тем.

I. Сочинения-характеристики

1. Характеристика одного литературного героя: «Общественная и личная драма Чацкого»; «Фамусов и его жизненные идеалы»; «Почему Татьяна — любимая героиня Пушкина?»; «Катерина как самобытный характер в пьесе А. Н. Островского «Гроза»; «Почему Тургенев назвал Базарова «трагическим лицом»?»; «Гриша Добросклонов — выразитель общедемократических идей в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; «Философские истоки преступления Раскольникова»; «Духовные искания Андрея Болконского (Пьера Безухова)»; «Наташа Ростова и проблема прекрасного в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»; «Психология духовной деградации личности в рассказе А. П. Чехова «Ионыч»; «Исключительное и обычное в судьбе Андрея Соколова в рассказе М. А. Шолохова «Судьба человека».

Усложненный вариант: образ автора (в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин», в поэме

В. В. Маяковского «Хорошо!» и др.); образ исторического деятеля («Принципы изображения В. И. Ленина в драматургии Н. Ф. Погодина и М. Ф. Шатрова», «Петр Первый в истории и в романе А. Н. Толстого» и др.).

2. Сравнительная характеристика двух литературных героев (по одному или двум произведениям): «Онегин и Печорин в оценке В. Г. Белинского»; «Честь в понимании Печорина и Грушницкого в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»; «Совесть и человеческое достоинство в представлении Дикого и Кулигина в пьесе А. Н. Островского «Гроза»; «Почему и о чем спорят Павел Кирсанов и Евгений Базаров?»; «Базаров и Рахметов глазами нашего современника»; «Правда Раскольникова и правда Сони»; «Тихон Щербатый и Платон Каратаев как выразители духовной сущности русского национального характера в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»; «Кутузов и Наполеон в изображении и оценке Л. Н. Толстого»; «Можно ли считать Павла Корчагина духовным наследником Павла Власова?»; «Интеллектуальное и духовное богатство ленинской мысли в произведениях А. М. Горького и В. В. Маяковского»; «Истоки революционной убежденности и их проявления в поступках Давыдова и Нагульнова в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина».

Усложненный вариант: автор и герой (в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и др.).

3. Характеристика группы литературных героев: «Кого и почему можно считать жертвами «темного царства» в пьесе А. Н. Островского «Гроза»?; «Разумный эгоизм» и альтруизм «новых людей» в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»; «Многообразие крестьянских типов в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; «Эмоциональный мир героев романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»; «Женские образы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»; «Философия жизни людей «дна» в пьесе А. М. Горького «На дне»; «В чем общность и различие «отцов» и «детей» в романе А. А. Фадеева «Молодая гвардия»; «Совесть поколения в лирике А. Т. Твардовского».

Усложненный вариант: «Нигилист»

И. С. Тургенева и «новые люди» Н. Г. Чернышевского»; «Борцы за народное счастье в произведениях Н. А. Некрасова и Н. Г. Чернышевского»; «Комсомольцы двух поколений (по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и роману А. А. Фадеева «Молодая гвардия»)».

4. Обобщающая характеристика литературного типа (по ряду произведений): «Эволюция образа «лишнего человека» в русской литературе XIX века»; «Трагедия «маленького человека» в изображении русских писателей»; «Образ разночинца-демократа в творчестве И. С. Тургенева, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Некрасова»; «Женский идеал в произведениях русских писателей»; «Русский интеллигент в обрисовке и оценке А. П. Чехова и А. М. Горького».

Усложненный вариант: обобщающая характеристика лирического героя по циклу стихотворений (А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова и др.), например: «А он, мятежный, просит бури...» (по лирике М. Ю. Лермонтова)»; «Кто живет без печали и гнева, тот не любит отчизны своей» (по произведениям Н. А. Некрасова)»; «О, Русь моя! Жена моя!» (по лирике А. А. Блока)»; «С. А. Есенин — певец русских раздолий»; «Громада-любовь» и «громада-ненависть» в поэзии В. В. Маяковского»; «Раздумья над судьбами страны» (по произведениям А. Т. Твардовского)»; «Боль времени (по стихотворениям В. С. Высоцкого)».

II. Сочинения литературно-критические

1. Анализ определенной темы: «Свобода и рабство в осмыслении А. С. Пушкина»; «Русская история в поэзии М. Ю. Лермонтова»; «Образ народной России в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»; «Тема труда в творчестве Н. А. Некрасова»; «Срывание всех и всяческих масок» в произведениях Л. Н. Толстого»; «Обличение паразитизма, пошлости и бездуховности в произведениях А. П. Чехова»; «Подвиг в восприятии героев А. М. Горького»; «Эволюция темы родины в лирике С. А. Есенина»; «Атакующий класс» в творчестве В. В. Маяковского»; «Изображение войны и солдатского быта в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин»; «Народная трагедия периода культа личности в изображении писателей».

Усложненный вариант: «Художественное

своеобразие восприятия революции в творчестве А. А. Блока и В. В. Маяковского».

2. Характеристика определенного периода или темы в творчестве писателя: «Кавказ в творчестве М. Ю. Лермонтова»; «Характеры героев и их связь с социально-исторической жизнью в прозе А. С. Пушкина»; «Мечта о героическом и прекрасном в ранних произведениях А. М. Горького».

3. Сочинения по проблемам содержания и формы литературного произведения: «Лирические отступления в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и их эмоциональное воздействие на современного читателя»; «Роль предметно-бытовой детали в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»; «Характер основного конфликта и его развитие в пьесе А. Н. Островского «Гроза»; «Жанр и композиционное своеобразие поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»; «Средства комического и приемы индивидуализации в создании образов помещиков в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»; «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина как образец социально-политической сатиры»; «Мастерство Л. Н. Толстого-психолога в романе «Война и мир»; «Вишневый сад» А. П. Чехова — лирическая комедия»; «Сюжетно-композиционные особенности поэмы В. В. Маяковского «Хорошо!»; «Приемы и средства раскрытия внутреннего мира героев в романе А. А. Фадеева «Разгром»; «Идейно-композиционная роль массовых сцен в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина».

Усложненный вариант: «Приемы обрисовки сатирических персонажей в произведениях Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина»; «Стиль, отвечающий теме (идейно-художественное своеобразие поэзии В. В. Маяковского)».

4. Анализ критической статьи: «Мильон терзаний» И. А. Гончарова; «Сочинения Александра Пушкина (статьи 8-я и 9-я)» В. Г. Белинского; «Герой нашего времени» и «Стихотворения М. Лермонтова» В. Г. Белинского; «Луч света в темном царстве» Н. А. Добролюбова; «Базаров» Д. И. Писарева; «Лев Толстой, как зеркало русской революции», «Партийная организация и партийная литература», «О пролетарской культуре» В. И. Ленина.

5. Сочинения по проблеме отражения важных исторических событий в лите-

ратурном произведении: «Изображение крестьянского восстания под предводительством Пугачева в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»; «Отечественная война 1812 года как война народная в эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир»; «Великий Октябрь в поэзии В. В. Маяковского»; «Исторические события в творчестве М. А. Шолохова»; «Великая Отечественная война глазами современного писателя»; «Отражение революционной сущности перестройки в современной советской публицистике».

Усложненный вариант: «Гражданская война в произведениях А. А. Фадеева и Н. А. Островского».

6. Анализ определенной проблемы: «В чем смысл названия пьесы А. Н. Островского «Гроза»? «Торжество демократизма над аристократией» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»; «Как Н. Г. Чернышевский отвечает на вопрос: что делать?»; «Сбирается с силами русский народ и учится быть гражданином!» (по произведениям Н. А. Некрасова)»; «Долг, честь, совесть в понимании героев Л. Н. Толстого»; «Проблемы гуманизма и человеческого достоинства в пьесе А. М. Горького «На дне»; «Психология человека в изменяющемся мире» (по поэме В. В. Маяковского «Хорошо!»); «Трагическое и оптимистическое в романе А. А. Фадеева «Разгром»; «Я отвечаю за все!» (по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь»); «Личность и народ в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина».

III. Сочинения на «свободную» тему

Сюда можно отнести сочинения о патриотизме и интернационализме, героизме, борьбе за мир, о нравственных проблемах, проблемах страны, перестройки, межнациональных отношений, об исторической памяти, экологии, о дружбе, любви, товариществе, о жизненном идеале, выборе профессии, любимом герое и т. д.

Использование произведений современных советских писателей и публицистов, «возвращенной» литературы, материалов литературно-художественных журналов и газет наряду с личными наблюдениями позволит поступающему написать сочинение на одну из предложенных тем: «Перестройка и личность»;

«Возвращение души»; «Литература и историческое знание»; «Человек, природа и нравственность»; «Выдавливать по капле из себя раба»; «Экология культуры»; «Болевые точки перестройки»; «Воспитание патриотизма»; «Поэт в России больше, чем поэт»; «Народу русскому пределы не поставлены»; «Культура ответственности и культура справедливости»; «Уроки горькие, но необходимые»; «Исправьте общество, и болезней не будет»; «Идеал и действительность» и др.

Как правило, на вступительных экзаменах даются две темы по русской классической литературе и одна — по советской. Сочинения на «свободную» тему предлагаются реже. Преобладают сочинения-характеристики и литературно-критические.

Глава вторая

Жанровая классификация сочинений

Не менее важен, с нашей точки зрения, иной подход к классификации сочинений: со стороны их формы. Экзаменаторы справедливо указывают на жанровую бедность сочинений, отсутствие, за небольшим исключением, оригинальных по жанру и стилю работ.

Действительно, у нас выработался своего рода один жанр — «школьное сочинение», т. е. письменная работа, отличающаяся набором общих мест, известными истинами, шаблонностью мышления, сухостью изложения, бедностью языка. Многие экзаменаторы отмечают: из письменных работ нередко можно узнать, что́ разоблачает Чехов и разоблачает Салтыков-Щедрин, но гораздо труднее добиться, каковы формы и пафос этих разоблачений. Огорчает отсутствие в подавляющем большинстве работ личностного начала, собственных оценок, обилие штампов, когда абитуриенты заявляют: «Я очень люблю этого писателя (героя)». Удручает усредненность, безликость сочинений.

Работа над сочинением является серьезным, действенным средством этического и эстетического воспитания учащихся, а также развития их устной и письменной речи. Сегодня как никогда от вступающего в жизнь молодого человека требуются принципиальность, честное, сознательное отношение к любой проблеме, чувство нравственной ответственности, гражданское мужество. Работа над сочинением может помочь ему проявить индивидуальные склонности и интересы, учит мыслить, рассуждать, переживать. Материалом для сочинения может служить не только литературное

произведение, но и личный жизненный, общественный и читательский опыт поступающего, его наблюдения окружающей действительности, мысли, чувства, мечты, творческое воображение. И вполне естественно, что здесь необходима полная свобода в выборе жанра. Не только тематика, но и форма сочинений может и должна быть разнообразной.

Если позволяют знания, склад ума, молодой человек волен решить предложенную тему в историческом ее преломлении или в философском осмыслении. Вспомним, например, выпускное гимназическое сочинение Карла Маркса на свободную тему: «Размышления юноши при выборе профессии». Это маленький научный трактат, раздумья о цели и смысле жизни, пронизанные серьезностью и благородством устремлений. Покоряет строгий план работы юного Маркса, точность формулировок, напряжение и смелость мысли. Близко к этому жанру и гимназическое сочинение Александра Ульянова на тему: «Что требуется для того, чтобы быть полезным обществу и государству». В своей работе автор выдвигает систему логических аргументов, доказывая, что человеку необходимы для полезной деятельности честность, приученность и любовь к труду, твердость характера, ум, знания. В беседе с молодыми литераторами писатель Сергей Антонов дает добрый совет начинающим: «Я думаю, что работа художника только тогда пойдет по правильным рельсам, когда ему будет совершенно ясно, в каком жанре (и даже в каком оттенке жанра) нужно решать тему...»

В сегодняшней методике, как правило, принимаются во внимание три «жанровые разновидности» сочинений — описание, повествование и рассуждение, спецификой которых являются: передача общего впечатления от предмета (явления, лица), а затем раскрытие отдельных его признаков — в описании; рассказ о каком-нибудь событии (эпизоде, случае из жизни), которое развертывается во времени, — в повествовании; умение мыслить самостоятельно, отстаивать свою точку зрения — в рассуждении. Однако следует заметить, что границы такого рода «жанровых разновидностей» (на наш взгляд, это скорее стилевые особенности) крайне неопределенны, нечетки, да и практика показывает, что в каждом ученическом сочинении есть и описание, и повествование, и рассуждение.

Подобная классификация уже пересматривается. Методист Л. М. Гринина-Земскова дает рекомендации по развитию необходимых навыков составления сочинений в художественных, публицистических и научных жанрах[1], а также рассматривает некоторые общетеоретические вопросы методики системного обучения сочинениям, дает практические советы по каждому из основных элементов этого обучения. Другие авторы предлагают методы обучения таким жанровым разновидностям, как сочинение на литературную тему, репортаж, сочинение на свободную тему, сочинение-рецензия, портретный очерк, сравнительная характеристика, аннотация, путевые заметки, рассказ, фельетон[2]. При таком разнообразии жанров учащемуся предоставляются широкие возможности для раскрытия творческой индивидуальности.

Жанровые особенности (в теории литературы их называют жанрообразующими признаками) определяются не только выбором темы, характером материала для сочинения, но и способом изложения, отношением автора к анализируемому событию, явлению, герою. Используемая лексика, фразеология, синтаксический строй письменной работы определяются уровнем литературной и речевой культуры поступающих. Индивидуальность, своеобразие формы сочинения зависят от одаренности автора, способа его мышления. Специфику жанра часто определяет и пафос сочинения (патриотический, лирический, комический, публицистический, сатирический), то есть эмоциональный настрой, создаваемый сочинением.

В зависимости от этих факторов даже не самое сложное сочинение об одном литературном герое может быть написано в жанре сочинения-характеристики с элементами критического разбора, лирической исповеди, литературного портрета, очерка с суждениями о герое художественного произведения.

Аналитические (логические) варианты сочинения чаще всего оформляются в жанре небольшой литера-

---

[1] См.: *Гринина-Земскова А. М.* Сочинения в газетных жанрах (IV—VIII классы). М., 1977. С. 8.

[2] См.: *Балакин А. М., Озеров Ю. А.* К сочинению надо готовиться//Русская речь. 1983. № 3; Развивайте дар слова: Факультативный курс «Теория и практика сочинений разных жанров (VII—VIII классы)»/Сост. Т. А. Ладыженская, Т. С. Зепалова. М., 1986; *Дубинская М. С.* Обучение сочинениям на литературную тему. Киев, 1988.

турно-критической статьи (отсюда и название этого типа сочинений). Они могут быть написаны также в жанре аннотации, краткой рецензии, рассуждений в форме маленького трактата, литературного обзора.

Творческие (публицистические) сочинения на «свободную» тему предполагают полную свободу выбора формы изложения и могут быть составлены в форме рассказа, репортажа, заметки, воспоминаний, литературного путешествия, публицистической статьи, дневниковых записей.

В литературоведении обосновываются следующие важнейшие принципы жанрового деления: предмет изображения, способ изображения (средства, приемы), целевая направленность. Эти компоненты жанра могут быть приняты за основу при характеристике жанровых признаков сочинений.

Рассмотрим особенности некоторых жанров сочинений, в которых поступающие могут проявить свою индивидуальность, творческую позицию, художественное чутье.

Сочинение-характеристика

При описании одного литературного героя необходимо обрисовать общественно-политическую и идейную борьбу (а не просто историческую эпоху в общих чертах), обусловившую появление данного героя, жизненные обстоятельства и условия, в которых герой формировался как представитель определенной среды. Социальная характеристика персонажа включает в себя рассмотрение его взглядов, убеждений, идеалов, нравственных принципов. Все эти и другие качества проявляются в словах человека, его поступках, действиях, в конфликтных ситуациях, в отношении к другим людям, в высказываниях о нем других лиц. Очень важно проследить эволюцию характера в сюжетном развитии произведения, определить идейно-нравственный смысл образа (что утверждается или отрицается в нем), а также отношение автора к герою. Существенной стороной характеристики является речь персонажа, в которой проявляются его социально-типическая сущность и неповторимая индивидуальность. Хорошо раскрыть другие способы художественной обрисовки, приемы создания образа, изобразительно-выразительные средства. Немаловажное значение для полноты характеристики имеет оценка героя в крити-

ке. В выводах следует сказать о художественном вкладе писателя в создание данного литературного типа, его воспитательной, общественной, познавательной роли в прошлом и теперь. Пишущий может выразить и свое отношение к персонажу. Распространенная ошибка абитуриентов состоит в том, что в заключительной части сочинения этого типа делаются выводы по всему творчеству писателя, а не по данной теме.

Образ автора в произведении (усложненный вариант сочинения) всегда шире, глубже, многостороннее, чем образ любого героя. Личность писателя проявляется как в содержании, так и в форме произведения: тематике, проблематике, системе образов, их идейном смысле, конфликтах, сюжете, композиции, способах обрисовки героев и событий, пафосе, жанровой специфике, в следовании традициям, новаторстве, в языке самого автора. Писатель является выразителем определенного литературного направления, течения, исторических, философских, общественно-политических и идейно-эстетических взглядов.

В сочинении — характеристике какого-либо исторического деятеля (Петр Первый, Кутузов и Наполеон) важно вначале кратко обрисовать его роль в истории, а основную часть сочинения посвятить подробному анализу образа исторического лица в художественном произведении.

При сравнительной характеристике двух литературных героев не рекомендуется давать описание одного персонажа, а затем другого (распространенная ошибка в сочинениях поступающих). В данном случае важно показать их общие и противоположные черты, выявить неповторимость каждого из персонажей.

Сравнительная характеристика образов автора и героя (усложненный вариант сочинения) требует не просто раскрытия сходства или различий между автором и созданным им героем. В подобном сочинении должны найти освещение многогранность личности автора, его отношение к герою. Важно показать, что личность автора проявляется не только в системе образов, но и в трактовке событий, в понимании исторического процесса, в концепции человека и во всех других компонентах произведения, в том числе в различного рода отступлениях (лирических, философских, исторических, публицистических и т. д.).

В сочинении — групповой характеристике также не

следует рассматривать образы героев один за другим, механически соединяя их характеристики. Такое сочинение выглядит примитивно, в нем много повторений. Здесь должен найти место анализ типических черт литературных героев и их индивидуальных особенностей. Разные подгруппы героев, а также отдельные персонажи сопоставляются, что дает возможность раскрыть их идейно-художественную сущность.

Сочинение — характеристика лирического героя — наиболее распространенный вариант обзорно-обобщающей темы. Лирический герой раскрывается как обобщающий образ в одном стихотворении или определенных циклах поэзии: гражданской, общественно-политической, патриотической, философской, о роли поэта и поэзии, о любви и дружбе, в пейзажной лирике. В идейной направленности лирических стихотворений, их тематике, пафосе, в важнейших мотивах, выражении чувств, переживаний, размышлений, в оценке событий, явлений, других лиц — во всем этом раскрывается образ лирического героя. При анализе лирических произведений важно уделить особое внимание изобразительно-выразительным средствам, ритмическому строю стиха.

Сочинение — литературный портрет

Специфика этого жанра связана с воссозданием духовного, творческого облика писателя, художника, ученого, общественного деятеля и т. д.

Литературный портрет — разновидность документального очерка. Основной метод его создания — биографический, что придает этому жанру художественную ценность и убедительность, побуждает к вниманию и размышлению. Источниками при работе над литературным портретом могут быть описания по памяти, по наблюдениям, на основе прочитанного, по воображению, на основе собеседования с «героем». Предметом литературного портрета является человек и его творческая деятельность.

В развитие жанра литературного портрета внесли свой вклад А. С. Пушкин, А. И. Герцен, В. Г. Короленко, А. М. Горький, А. В. Луначарский, И. А. Бунин, В. В. Вересаев, К. И. Чуковский, К. Г. Паустовский, К. А. Федин, М. И. Цветаева, К. М. Симонов, В. Г. Лидин, В. А. Каверин и др. (В зарубежной литературе —

Ш. Сент-Бев, Г. Мопассан, Р. Роллан, И. Стоун, С. Цвейг, А. Моруа).

Назначение данного жанра — исходя из особенностей личности описываемого героя литературного портрета, дать объяснение и оценку его творчества. При этом автор литературного портрета стремится дать материалу верную социально-общественную, конкретно-историческую и в то же время личную оценку, обнаружить «пристрастие», уловить такие характерные детали, так подать материал, чтобы читатель ощутил все своеобразие, неповторимую индивидуальность описываемой личности.

Еще В. Г. Белинский отмечал, что искусство портрета — это искусство раскрыть внутренний облик человека, показать «душу оригинала». Н. Г. Чернышевский в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» подчеркивал, что «всякая копия для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника».

Искусство литературного портрета в понимании и трактовке А. М. Горького и А. В. Луначарского, которых мы считаем основоположниками мемуарно-биографического жанра в советской литературе, отличается не только обостренным вниманием к личности реального человека, ко всему тому, что делает его индивидуальностью, но и повышенной социальностью, историзмом, стремлением понять его как индивидуум, связанный тысячами нитей со своим обществом, средой, временем.

Образец портретного очерка — «В. И. Ленин» А. М. Горького. Вождь увиден и изображен писателем в неразрывной связи с революционным процессом, в единстве индивидуального и общественного, как человек и политик, мыслитель и деятель.

Основная особенность литературного портрета как жанра заключается в том, что автор не стремится к строгой последовательности в изложении материала; мысль его свободна, ассоциативна, автор охотно переходит к рассуждениям эмоционального плана, не стремится убедить читателя ссылками на авторитетные источники, литературоведческие каноны. Вот как, например, Л. Г. Якименко, автор литературного портрета «Михаил Шолохов», объясняет выбор жанра:

Начиная эту книгу, я мучился многими вопросами. Попытаться ли подробно охарактеризовать все произведения М. А. Шоло-

ли сжато очертить творческий путь писателя? Или сосредоточить внимание на некоторых весьма важных фактах из жизни писателя, связав их с творческой историей его произведений?

Я думал о будущем читателе. О чем ему было бы интересно узнать при том сравнительно большом числе монографий о творчестве Шолохова...

Мне хочется рассказать в этой книге о том, что составляет особенные, неповторимые черты в таланте Шолохова, что выделяет его среди крупнейших современных художников...

Автор литературного портрета стремится проникнуть в психологию, мировоззрение писателя, обосновав этим смысл поступков его героев. Литературный портрет даст возможность понять, как взгляды художника на различные проблемы воплотились в характерах и образах его произведений.

Литературный портрет отличается от портретной зарисовки — малой формы портретного очерка. Она требует от автора жесткого отбора материала, одного-двух фактов, немногих, но наиболее выразительных деталей, раскрывающих основные черты характера героя, его внешний облик, окружающую его среду.

Сочинение, написанное в жанре литературного портрета, поможет выявить литературные вкусы поступающего, его творческую позицию.

Сочинение-рецензия

Рецензия как жанр означает рассмотрение, исследование, анализ научного или художественного произведения, суждение, отзыв о нем. Рецензия — по выражению В. Г. Короленко, «легкая критическая кавалерия» — наиболее распространенный и специфический жанр литературной критики и критической библиографии. С рецензиями на отдельные произведения литературы выступали А. С. Пушкин, В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернышевский, Д. И. Писарев, В. Г. Короленко, В. В. Стасов, Г. В. Плеханов, В. В. Воровский, А. В. Луначарский, А. М. Горький и многие другие деятели русской культуры.

Назначение, задача рецензии — дать, во-первых, характеристику и, во-вторых, объективную оценку данного произведения. Под характеристикой следует понимать библиографическое описание произведения (сообщение, информация о рассматриваемом произведении, его авторе, времени и месте создания); раскры-

тие темы, пр
дения; анал
мы образов,
можно испо
ресказ и ком
дения, описа
ной или фина
роя и т. д.
и недостатко
разов, сила
Эти две зада
характеристи
зательным у
должна сочет
суждений, те
детально, ярк
зие произведе
рецензента во
вкусов и прист
В отличие
и другие библ
не ставят зад
тя в них пере
ловленный ино
однако, лишен
ции. Задача ан
жании произве
тателя или зри
Рецензия р
ние, анализируе
роких и сложны
произведений, о
какому-либо ли
тает в обозре
когда автор на
нескольких про
щественно-полит
шет уже не реце
критическую ст
Пример рецен
этого жанра, — р
тика для выясн
ния дает отзыв о
товкой и плуго
важнейшие поли

тие темы, проблематики, идеи — содержания произведения; анализ средств выражения темы и идеи, системы образов, мастерства — художественной формы. Тут можно использовать такие методы и приемы, как пересказ и комментарий сюжета, цитирование произведения, описание кульминационного момента, начальной или финальной сцены, поступков центрального героя и т. д. Оценка — это определение достоинств и недостатков произведения (концепции или идеи, образов, стиля и языка) на основе его характеристики. Эти две задачи неотделимы друг от друга. Оценка без характеристики является голословным, бездоказательным утверждением. Критический [illegible] должна сочетать [illegible] суждений, теоретическую [illegible] деталью, ярко пересказать [illegible] зие произведения. При [illegible] рецензента вовсе не [illegible] вкусов и пристрастий.

В отличие от [illegible] и другие библиографические, информационные жанры не ставят задачи анализировать произведение. И хотя в них нередко [illegible] ловленный [illegible] однако, лишен, по сравнению с рецензией, аргументации. Задача аннотации — кратко рассказать о содержании произведения, привлечь к нему внимание читателя или зрителя.

Рецензия рассматривает обычно одно произведение, анализирует и оценивает его, не ставя более широких и сложных задач. Рецензия, охватывающая ряд произведений, объединенных по хронологическому или какому-либо иному признаку (тема, жанр), перерастает в обозрение (или обзор). В том же случае, когда автор на основе глубокого анализа одного или нескольких произведений выдвигает ряд научных, общественно-политических, эстетических проблем, он пишет уже не рецензию, а теоретическую, литературно-критическую статью.

Пример рецензии, выходящей далеко за рамки этого жанра, — работа В. И. Ленина «Маленькая картинка для выяснения больших вопросов». В ней Ленин дает отзыв о книге А. Тодорского «Год — с винтовкой и плугом». Ленинская статья, содержащая важнейшие политические и теоретические выводы,

вместе с тем сохраняет и все черты рецензии. Она учит искусству анализа, критической оценке любого произведения.

В лучших рецензиях всегда выражается личность их авторов, их человеческая, творческая оригинальность. Примером может служить рецензия писателя С. П. Залыгина на роман С. А. Крутилина «Липяги». Приведем отрывок из нее:

Меня покоряет естественность языка, когда даже и самые неожиданные слова и выражения совершенно закономерны.

Этот язык требует, чтобы читатель обладал тонким слухом и чувством к языку современному, чтобы, с одной стороны, он улавливал в нем подлинные новшества, которым предстоит жизнь долгая и прочная, с другой — отвергал бы тот словесный материал, который уже отжил свое.

Вот такой язык, который не вызвал у меня ни малейшего чувства досады, недоверия, в котором я не почувствовал ни нарочитости, ни авторского старания, я и встретил в «Липягах» Крутилина.

В сочинениях, написанных в жанре рецензии, степень объективности, глубины, доказательности, убедительности изложения определяется уровнем литературной и эстетической подготовки поступающих, различием их вкусов и т. д.

Сочинение — литературно-критическая статья

В специальном издании мы находим следующее определение жанра: «Статья — один из основных жанров публицистического вида, характеризующийся постановкой проблемы, разработкой широкого значения выводов на основе анализа явлений, взятых в неограниченном масштабе, на основе теоретических посылок и обобщенных данных».

Чтобы определить границы этого жанра, его специфические особенности, достаточно сопоставить **статью и корреспонденцию**. Если целью корреспонденции обычно является сообщение, анализ и оценка фактов, то назначение статьи — обстоятельно рассмотреть факты, события, явления, осветить их обобщающей мыслью и на этой почве поставить, разработать общественно значимый вопрос. В центре критической статьи всегда находится актуальная идейная, нравственная, эстетическая проблема.

В корреспонденции (так же и в рецензии) осмысливается ситуация, ограниченная местом, временем, одним произведением, вскрывается внутренняя суж-

ность явления, конфликта, проблемы. В статье отдельная ситуация рассматривается как часть широкого явления, прослеживается связь, соединяющая данную ситуацию с социальными проблемами современности. В результате в статье возникают обобщения и выводы большого масштаба.

В литературно-критической статье оценка произведения строится на истолковании его как художественного целого, в единстве его идей и образов, а сама деятельность писателя рассматривается в его отношении к эпохе, обществу, литературной современности. Ярким примером могут служить статьи В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, Д. И. Писарева, А. М. Горького, А. В. Луначарского, А. А. Фадеева и др. Лучшие традиции русской литературно-художественной критики развивали позднее в своих талантливых статьях М. А. Шеглов, А. П. Макаров.

Обратим внимание, например, на построение добролюбовской статьи «Когда придет настоящий день?». Вначале излагаются основы критического метода, с помощью которого предполагается анализировать произведение, затем следует общая характеристика творчества Тургенева. Разбор романа «Накануне» начинается с обстоятельной характеристики образа Елены Стаховой: описываются семья, воспитание, обстоятельства, определившие мировоззрение и психологические особенности героини и пробудившие в ней жажду «деятельного добра» и поиски товарищей; отсюда естествен переход к другим персонажам, претендующим на «товарищество»: художнику Шубину, ученому Берсеневу; следует анализ их образов; наконец, Добролюбов переходит к образу Инсарова, и анализ его продолжается до конца статьи, где делаются выводы о возможности появления русских Инсаровых. Композиция статьи четко продумана, что обусловило ее ясность и логическую последовательность.

Статья сочетает в себе освещение конкретных вопросов с глубокими теоретическими обобщениями. Таковы, например, статьи В. И. Ленина о Л. Н. Толстом. В них основная мысль или тезис последовательно вытекает из приводимых автором всесторонне проанализированных фактов, которые даются в их сущности и связях, поэтому логические выводы очевидны и бесспорны.

Автор статьи прибегает не только к анализу отдельных явлений, но главным образом к размышлениям, опираясь на всю совокупность фактов, относящихся к рассматриваемому вопросу. Иначе говоря, факты служат отправной точкой для развития авторской мысли, главной, стержневой идеи, аргументируют, подкрепляют ее. Примеры из жизни, художественный материал служат почвой для наблюдений и выводов. Анализ и обобщение — основные признаки статьи как жанра.

В статье могут быть использованы самые различные литературные приемы: и элементы очерка, и изложение фактического материала в форме зарисовки, и раскрытие важных положений с помощью диалогов.

Для статьи особенно важно умелое сочетание обобщений и выводов с мастерством литературного изложения, с простотой, ясностью и образностью языка.

Автор статьи должен учитывать особенности образного мышления того или иного писателя. Только непредвзятый, объективный подход к художнику, к миру его образов поможет верно оценить как сильные, так и слабые стороны писателя, его противоречия, поможет дать его образам и картинам широкое социальное и эстетическое объяснение.

Успешно работают в жанре статьи современные советские критики и литературоведы, имена которых хорошо знакомы читателям: Н. А. Дедков, Ю. Ф. Карякин, В. Я. Лакшин, С. Б. Рассадин, Б. М. Сарнов, А. Н. Латынина, В. В. Кожинов, П. П. Золотусский, Ю. Г. Буртин, А. М. Турков, П. Б. Иванова, Т. И. Иванова, Е. Ю. Сидоров, В. И. Гусев, К. А. Щербакова, А. П. Ланщиков, С. Н. Чупринин, Г. А. Белая, А. М. Марченко, А. Г. Бочаров и др. Их острополемические выступления на страницах периодики неизменно вызывают горячие читательские отклики, привлекают интерес к нравственной и социальной тематике, к значительным именам и явлениям, к особенностям сюжетов и конфликтов в современном литературном развитии. Особое внимание во многих статьях уделено «возвращенным» произведениям, пришедшим к массовому читателю лишь в недавнее время, соотношению объективной исторической правды и субъективного восприятия искусства. Критики ведут серьезный разговор об исканиях и «болевых точках» литературного и

цесса последних
блем, идей, об
ной литературы
сики.

В качестве
Е. В. Старикова

Когда при что
гии с Толстым и
о масштабах худо
речь идет лишь о
нравственной требо
тем этой требовате
ую очередь этой в
ге и заняться нем
появляется писате
вого закона прав
достойного наследн
ется со вниманием
с ним искать ответ
наша земля.

Сочинение в ж
является особен
предполагает пр
него чутья, стрем
к анализу жиз
ьшенного интер
проблемам. В со
ии прямота и отк
циальность, убе
ции, чувство комп

Сочинение-о

Очерк — небо
ое произведение,
от него художе
ризодов, явлений,
тельности и которы
ии своих собствен

При этом очерк
ных людей (чаще
ыми именами)
стой еленок с натур
ывел, а рисует тип
обстоятельствах. Еш
черки жизни, увлек
не списки, всегда
а художественно

цесса последних лет, показывают живую связь проблем, идей, образов, творческих принципов современной литературы с наследием русской и советской классики.

В качестве примера приведем заключение из статьи Е. В. Стариковой о повести В. Г. Распутина «Пожар»:

Когда при чтении В. Распутина сами собой приходят аналогии с Толстым и Достоевским, не надо думать, что речь идет о масштабах художественного дара и [illegible] речь идет лишь о направлении творческих [illegible] нравственной требовательности к себе и [illegible] Вопрос этой требовательности [illegible] в первую очередь этой [illegible] ре и занята в ней [illegible] появляется писатель, держащийся в своем творчестве прежде всего закона правды и совести, мы не можем не видеть в нем достойного наследника великого наследства. А значит, нам остается со вниманием вслушиваться в его голос и пытаться вместе с ним искать ответы на вопросы, которыми встречает его и нас наша земля.

Сочинение в жанре [illegible] является особенно сложным. Оно предполагает присутствие [illegible] ного чутья, стремление к [illegible] му анализу жизненных и литературных явлений, повышенного интереса к [illegible] проблемам. В сочинении [illegible] ны прямота и откровенность [illegible] ципиальность, убедительность [illegible] ции, чувство композиции, точность [illegible]

Сочинение-очерк (или сочинение-рассказ)

Очерк — небольшое литературно-публицистическое произведение, близкое к рассказу, но отличающееся от него художественным воплощением таких лиц, эпизодов, явлений, событий, которые были в действительности и которые писатель воссоздает на основании своих собственных непосредственных наблюдений.

При этом очеркист, изображая реально существующих людей (чаще всего они выводятся под их собственными именами) и реальные события, дает не простой слепок с натуры, фотографию фактов, которые он видел, а рисует типические характеры в типических обстоятельствах. Еще В. Г. Белинский говорил: «Если очерки живы, увлекательны, — значит, они не копии, не списки, всегда бледные, ничего не выражающие, а художественное воспроизведение лиц и событий».

Со статьей очерк роднит конкретность героев или фактов, исследование того или иного явления, общественная значимость проблемы; с рассказом — типичность героя, явления или события, литературные средства написания, сюжет, образность. Если герой рассказа, как правило, лицо вымышленное, но при этом его облик, поступки, действия вбирают в себя типичные характеристики многих реальных людей, то герой очерка — лицо действительное, но такое лицо, такой человек, качества которого свойственны многим людям его поколения, его профессии и т. д.

Принцип художественной типизации в очерке имеет свои специфические особенности. Очеркист создает типические образы не посредством фантазии, выдумки, воображения, а на основе действительно происходивших событий и фактов. В отличие от рассказчика, он стремится в самой жизни найти таких людей и такие события, которые при своей жизненной конкретности и неповторимой индивидуальности отражали бы существенное, общее, характерное для современности. Из самых разнообразных черт реального прототипа, его поступков и высказываний автор выбирает те, которые связаны с решением поставленной им задачи.

Это обусловливает оперативность очерка по сравнению с другими жанрами литературы, поскольку он наиболее активно и быстро откликается на самые злободневные явления жизни.

Структурные элементы очерка — портрет действующего лица, его речь, описание пейзажа, обстановки, повествование о поступках и действиях персонажа. Общность с рассказом — в образности описания явлений и событий, действующих лиц, обстановки, в использовании средств художественной выразительности и изобразительности.

Одна из главных отличительных черт очерка — его публицистическая тональность. Для очерка характерно свободное, гибкое сочетание элементов письма художественного и публицистического. Автор очерка может, прервав художественное повествование, непосредственно обратиться к читателю, рассказать о своих размышлениях и переживаниях, вызвать его на ответные раздумья, выявить, подчеркнуть свое, авторское отношение к описываемому. Такие публицистические отступления — характерный структурный элемент очерка.

Внутри жанра проф. Г. Н. Поспелов отмечает различные очерковые виды и формы. Бывает очерк художественный, творчески типизирующий характеры в «нравоописательном» аспекте («Записки охотника» И. С. Тургенева, «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского, очерки В. И. Даля, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. Г. Короленко, А. М. Горького, В. А. Гиляровского, И. С. Соколова-Микитова, А. Т. Твардовского). Этот вид очерка часто близок рассказу. Другие формы художественного очерка: очерк-эссе («Дневные звезды» О. Ф. Берггольц), путевой очерк («Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова, «Деловая книга» Ю. Смуула, «Шаги по [illegible]» В. М. Пескова), лирико-философский очерк (у К. М. Прилежаева, К. Г. Паустовского, В. А. Солоухина) и т. п. Публицистический очерк выражает [illegible] определенному состоянию или тенденциям развития социальной жизни, [illegible] общие рассуждения автора или героя, [illegible] и оценивает изображаемую жизнь [illegible] («Крестьянин и крестьянский труд» Г. И. Успенского, «Остров Сахалин» А. П. Чехова, «Рядовые будни» В. В. Овечкина, «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша, очерки М. Е. Кольцова, Б. Н. Агапова, Б. А. Галина, А. А. Аграновского, Б. Н. Полевого, Г. Н. Троепольского, Г. Г. Рашера, В. А. Короткина и др.). Бывает очерк и чисто документальный, точно воспроизводящий реальные факты и явления, часто, однако, в сопровождении прямого истолкования или оценки автора; такой очерк обычно рассматривают как жанр публицистики.

В жанре публицистического и документального очерка плодотворно работают Н. Ф. Вилюев, Ю. Д. Черниченко, А. Н. Стреляный. В их очерках глубоко и всесторонне анализируются проблемы, встающие перед советскими людьми сегодня, на нынешнем этапе перестройки. Авторы размышляют о наиболее актуальных аспектах социально-экономического развития страны, о роли в этом динамичном процессе руководителя и рядового труженика, о ценностях подлинных и мнимых, об особенностях деревенской демократии. Написанные остро и честно, эти очерки обращены к самому широкому кругу читателей.

Сочинение, написанное в жанре очерка, требует всестороннего знания фактического материала, опре-

деленного литературного мастерства, умения видеть за простыми, на первый взгляд, будничными явлениями и событиями большую, жизненно важную тему. Задача поступающего, избравшего жанр очерка, не просто рассказать о каком-то человеке, о замечательном явлении или событии, но и показать этого человека, событие, явление в действии, в развитии, раскрыть сущность этого явления, обобщить его художественными средствами, доказать его общественную значимость.

Сочинение в жанре рассказа даст возможность особо выделить ту или иную сторону жизни, тот или иной характерный случай, обрисовать и самого человека, и окружающую его среду, и пейзаж, используя при этом яркие образные и языковые средства.

Сочинение-воспоминания

Воспоминания как литературный жанр — это повествование от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был.

Важнейшими жанровыми признаками воспоминаний являются подлинность излагаемых событий и имен их участников, фактографичность, непосредственность авторских свидетельств, ретроспективность материала и взгляда, информационность (имена, даты и пр.).

В. Г. Короленко в предисловии к собственным воспоминаниям («История моего современника») писал: «В своей работе я стремился к возможно полной исторической правде, часто жертвуя ей красивыми или яркими чертами правды художественной. Здесь не будет ничего, что мне не встречалось в действительности, чего я не испытал, не чувствовал, не видел».

По материалу, его достоверности и отсутствию вымысла жанр воспоминаний близок исторической прозе, научным биографиям, документально-историческим очеркам. Но в отличие от историка и исследователя биографа, автор воспоминаний основывается на собственных непосредственных впечатлениях, а значит, воспоминания не чужды субъективности и по фактической точности уступают документу. Однако неполнота фактов и почти неизбежная односторонность информации искупаются в мемуарах живым и непосредственным выражением личности их автора, что является по-своему ценным «документом» времени. Восприятие про-

изведений данного жанра требует особого критическо-
го подхода. Это связано с тем, что каждый мемуарист
стремится подчеркнуть точность сообщаемых им све-
дений, ссылаясь на выдержки из писем, дневниковые
записи и прочие источники. Наряду с достоверными
свидетельствами и наблюдениями в воспоминаниях мо-
гут быть отступления от правды, вызванные субъек-
тивностью автора. Поэтому не всегда различимы гра-
ницы, отделяющие мемуары от других жанров литера-
туры и публицистики.

По содержанию, характеру используемых первоис-
точников, структуре, многообразию приемов компози-
ции, применения выразительных средств языка воспо-
минания бывают разных видов. Они приближаются
то к роману, особенно автобиографическому («Детст-
во», «Отрочество» и «Юность» Л. Н. Толстого, недавно
возвращенное «Лето Господне» И. С. Шмелева, подчи-
няющиеся художественной задаче — психологическому
исследованию характера, диалектики души); то к се-
мейной хронике (книги С. Т. Аксакова «Семейная хро-
ника» и «Детские годы Багрова-внука», в которых, не-
смотря на элемент вымысла, и имена героя, автор ставит перед собой сугубо мемуарные
задачи — воскресить прошлое своей семьи и атмосфе-
ру, в которой протекало его детство); то к литературно-
му портрету (воспоминания В. Г. Короленко,
К. Н. Чуковского, К. А. Федина, К. Г. Паустовского
и др., в которых повествование подчиняется опреде-
ленному художественному замыслу автора, организу-
ется и направляется им, служит раскрытию концепции
образа современника, в отличие от воспоминаний обыч-
ного рода, авторы которых выступают в качестве
очевидцев, фиксирующих известные им факты и на-
блюдения); то к исповеди («Былое и думы» А. И. Гер-
цена, где широкая панорама общественной жизни со-
четается с духовной и личной драмой писателя; «Люди,
годы, жизнь» И. Г. Эренбурга, запечатлевшего слож-
ную эпоху пятидесятых—начала шестидесятых годов,
тех, с кем так или иначе сводила его жизнь, и свой
опыт в ней — искания, заблуждения, находки, взлеты
и падения).

Спорное и недостоверное в мемуарах объясняется
не только несовершенной работой памяти, или умыш-
ленными умолчаниями и искажениями, или тем, что
называют крайней субъективностью. Некоторый эле-

мент «недостоверности» заложен в самом существе жанра. Совпасть полностью у разных мемуаристов может только чистая информация (имена, даты); за ее пределами начинается уже выбор, оценка, точка зрения. Никакой разговор, если он сразу же не был записан, не может быть через годы воспроизведен с абсолютной точностью, никакое событие внешнего мира не может быть известно мемуаристу во всей полноте мыслей, переживаний, побуждений его участников — он может о них только догадываться, и воображение неудержимо стремится восполнить пробелы — подправить, договорить...

Но при всем этом следует подчеркнуть, что даже самые незначительные отступления от документально подтвержденных фактов снижают не только познавательную, но и художественную ценность мемуаров. Этот жанр, в сущности, исключает возможность поэтического вымысла в обрисовке героев и событий.

Из огромного числа мемуарных произведений, изданных в России, особый интерес вызывают воспоминания декабристов, И. С. Тургенева, П. В. Анненкова, А. А. Григорьева, А. М. Горького, А. В. Луначарского, В. В. Вересаева, А. Белого, К. И. Чуковского, К. А. Федина, К. М. Симонова, А. Т. Твардовского, М. С. Шагинян, В. А. Каверина, И. Л. Андроникова и др. (В зарубежной литературе — мемуары И. В. Гете, Стендаля, Г. Гейне, А. Франса, Р. Тагора, Г. Манна, Р. Роллана, Ж. П. Сартра, Ф. Мориака, С. Цвейга и др.) Необходимый материал можно найти в книге «Минувшее меня объемлет живо...» (М., 1989). В ней развернута панорама воспоминаний русских писателей XVIII — начала XX вв. и их современников.

Сегодня, в эпоху гласности, публикуются воспоминания, которые до последнего времени практически не были известны советскому читателю и которые имеют огромное значение для истории нашей литературы: «Портреты словами» В. М. Ходасевич (об А. М. Горьком, В. В. Маяковском, И. Э. Бабеле, А. Н. Толстом), «На берегах Невы» И. В. Одоевцевой (о Н. С. Гумилеве, О. Э. Мандельштаме, А. Белом, Г. В. Иванове), «О Владимире Маяковском» Л. Ю. Брик, «М. Горький» Е. И. Замятина, мемуары Л. К. Чуковской (об А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, К. И. Чуковском), «Воспоминания» Н. Я. Мандельштам, «Рассказы о Анне Ахматовой» А. Г. Наймана, «О Борисе Пастернаке»

Н. Вильмонта, Л. Я. Гинзбург, Э. Г. Багрицкой ве), воспомина и др. Произведе мени, которое в Взяться за на абитуриент мож их силах, в глуб денных лиц и со й чувства, его от интересны окруж

Дневник — первого лица в в записей о событи венной, литерату

Дневники боле непосредственны ных источников (дая запись почти дате.

Признаками д ная отрывочность ное сокрытие име самих фактов на и неаргументирова нове первых впеча ний, слухов, мнен печивают непринуж териала и позволя выражения мыслей теля. В этом отнош жизненные событи чем к воспоминания

Вот, например, А. А. Блока (от 28 н

Несмотря на то (и знал» себя художником слезами над вымыслом та, не первоначальная. С «литературой» сд сделал подлинного, только от неслу

Н. Вильмонта, «Человек за письменным столом» Л. Я. Гинзбург (о Б. М. Эйхенбауме, А. А. Ахматовой, Э. Г. Багрицком, Н. А. Заболоцком, Н. М. Олейникове), воспоминания об И. Э. Бабеле его современников и др. Произведения эти актуальны независимо от времени, которое в них описывается.

Взяться за написание сочинения в подобном жанре абитуриент может в том случае, если он уверен в своих силах, в глубине замысла и в значительности увиденных лиц и событий, если он считает, что его мысли и чувства, его отношение к тому, что он видел, будут интересны окружающим.

Сочинение-дневник

Дневник — форма повествования, ведущегося от первого лица в виде повседневных или периодических записей о событиях текущей жизни (личной, общественной, литературной и т. д.).

Дневники более субъективны и вместе с тем более непосредственны, искренни, чем другие виды мемуарных источников (воспоминания, автобиография). Каждая запись почти всегда приурочена к определенной дате.

Признаками дневника как жанра являются известная отрывочность записей, зашифрованность или полное сокрытие имен и фамилий, преобладание самих фактов над их осмыслением, категоричность и неаргументированность общих мнений, основанных на основе первых впечатлений, непроверенных предположений, слухов, мнений, причем все эти элементы обеспечивают непринужденный выбор и расположение материала и позволяют создавать иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений автора-повествователя. В этом отношении (в смысле живого отклика на жизненные события) дневник ближе к письмам, чем к воспоминаниям.

Вот, например, одна из записей в дневнике А. А. Блока (от 28 июня 1916 г.):

Несмотря на то (или именно благодаря тому), что я «сознал» себя *художником*, я не часто и довольно тупо обливаюсь слезами над вымыслом и упиваюсь гармонией. Свежего уже не та, не первоначальная.

С «литературой» связи я не имею и горжусь этим. То, что я сделал подлинного, сделано мною *независимо*, т. е. я зависел только от неслучайного.

Лучшими остаются «Стихи о Прекрасной Даме». Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб как художник...

Цикл «Кармен» должен заканчиваться стихотворением «Что же ты потупилась».

Том статей собирать не стоит. Лучшая статья — о символизме. Но все — не конечно, книги не выйдет, круг не замкнут.

Поэма остается неоконченной. Техника того, что написано последним, слабовата уже.

А вот отрывок из дневниковых записей М. И. Цветаевой:

Возобновляю эту тетрадь 5-го сентября 1940 г. в Москве. 18-го июня приезд в Россию. 19-го в Болшево, свидание с больным С. Неуют. За керосином. С. покупает яблоки. Постепенное щемление сердца. Мытарства по телефонам.. Живу без бумаг, никому не показываюсь. Кошки. Мой любимый ненасытный подросток — кот... Торты, ананасы, от этого — не легче. Прогулки с Милей. Мое *одиночество.*

Особенно близок был жанр дневника творческой индивидуальности Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, которые вели дневниковые записи в течение долгих лет жизни. В них отразились непрерывная работа мысли этих художников, их глубокие раздумья, искания. Такие дневники близки к исповеди, в которой автор с предельной откровенностью рассказывает о своих сложных нравственных и интеллектуальных поисках. Дневник как жанр монологичен, но монологическое слово автора дневника может быть внутренне диалогичным: в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского монолог автора становится беседой с самим собой, неустанной борьбой с самим собою, с воображаемым собеседником, свидетелем, с человеческим обществом в целом.

В дневники художники обычно заносят разного рода наблюдения (факты, услышанные фразы и т. д.), которые могут быть использованы в работе над произведениями, а также составляют планы, эскизно развивают отдельные сцены и характеры. Этими особенностями, в частности, отличаются дневники А. Н. Островского, А. А. Блока, К. М. Симонова, Б. Н. Полевого.

Так, например, в одной из записей в дневнике А. А. Блока (от 26 октября 1908 г.) содержится изложение основных мыслей и настроений написанного в тот же период стихотворения «Россия»:

И вот поднимается тихий занавес наших сомнений, противоречий, падений и безумств: слышите ли вы задыхающийся гул тройки? Видите ли ее, ныряющую по сугробам мертвой и пустынной равнины? Это — Россия летит неведомо куда — в сине-голу-

бую пропасть пр... тройке. Видите ли вы... к нам: «Полюби меня... делает эта бесконечна... эта снежная звездная...

В предисловии ... дни войны» К. М. С...

Подзаголовок этой ... мемуары профессионал... но дневник писателя, с... цу событий Великой ... ребятно огромны, а к... ности, и я достаточно ... вать на их полноту.

В этой книге, с... 1941—1945 гг., восп... впечатлений, котор... и прототипы героев ... и мертвые».

Дневник не рет... ваемым событиям, ... на публичное воспр... дневника), что сооб... стоверность. Как ли... вает специфически... внутреннего мира ... разным дневником м... («Дневник лишнего ... писки сумасшедшего ... дится непосредствен... тивируется интересо... («Журнал Печорина ... подчеркивает откро... роя). Как литератур... жать и внутренний м... Ю. К. Олеши, «Зап... кова).

Дневник по своей ... писаниями книжками» ... ему дневник («Запис... дутся наравне с д... А. А. Блока, М. И. Ц... ное значение приоб... к писателям и литера... Соевской, С. А. Тол... А. С. Суворина и ...

бую пропасть времен — из разубранной своей и разукрашенной тройке. Видите ли вы ее звездные очи — с мольбою, обращенною к нам: «Полюби меня, полюби красоту мою!» Но нас от нее отделяет эта бесконечная даль времен, эта синяя морозная мгла, эта снежная звездная геть.

В предисловии к своему произведению «Разные дни войны» К. М. Симонов пишет:

Подзаголовок этой... книги определяет ее характер. Она — не мемуары профессионального военного и не труд историка, а именно дневник писателя, своими глазами видевшего какую-то частицу событий Великой Отечественной войны. События эти были необъятно огромны, а круг моих личных наблюдений весьма ограничен, и я достаточно хорошо понимаю это, чтобы не претендовать на их полноту.

В этой книге, составленной из военных дневников 1941—1945 гг., воспроизводятся те записи фронтовых впечатлений, которые проясняют реальные события и прототипы героев, изображенных в романе «Живые и мертвые».

Дневник не ретроспективен, он современен описываемым событиям, пишется для себя и не рассчитан на публичное восприятие (в отличие от литературного дневника), что сообщает ему особую подлинность, достоверность. Как литературная форма, дневник открывает специфические возможности для изображения внутреннего мира персонажа. В этом случае он сближается с разным дневником может быть и не связано с ним («Дневник лишнего человека» И. С. Тургенева, «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя), или дневник вводится непосредственно в ткань произведения, что мотивируется интересом к «истории души человеческой» («Журнал Печорина» в романе М. Ю. Лермонтова подчеркивает откровенность самохарактеристик героя). Как литературная форма, дневник может отражать и внутренний мир автора («Ни дня без строчки» Ю. К. Олеши, «Записки юного врача» М. А. Булгакова).

Дневник по своей функции может сближаться с «записными книжками» писателя, которые или заменяют ему дневник («Записные книжки» И. Ильфа), или ведутся наравне с дневником (у А. С. Пушкина, А. А. Блока, М. И. Цветаевой). Историко-литературное значение приобретают дневники лиц, близких к писателям и литературной среде (дневники А. Г. Достоевской, С. А. Толстой, А. В. Никитенко, издателя А. С. Суворина и др.).

Сочинения в жанре дневниковых записей могут быть интересны своими развернутыми, вдумчивыми и оригинальными суждениями, например, об особенностях творчества какого-либо писателя, или о каком-то прочитанном произведении, или о волнующем воображение литературном герое. Такие сочинения приближаются к критическим рецензиям, носят оценочный характер. Но при этом их должны отличать особая откровенность пишущего, искренность его впечатлений и переживаний.

Сочинение-стихотворение

Стихотворение — это законченное по смыслу и форме поэтическое произведение сравнительно небольшого размера (в отличие от поэмы), специфической особенностью которого является субъективное отражение переживаний в образах. По характеру замысла и своей направленности оно может быть лирическим, публицистическим, философским, историческим, сатирическим, пародийным и т. д.

Предметом изображения в стихотворении являются переживания человека, его внутренний, духовный мир. В эпическом произведении тоже могут быть изображены переживания, однако там они даны во взаимодействии с остальными элементами повествования и лишь в связи с ними становятся понятны, а в лирике переживание самостоятельно, внутренне закончено, не требует для своего раскрытия каких-либо условий, воспринимается как определенный жизненный факт.

Вот, например, стихотворение Н. А. Некрасова, состоящее всего из шести строк:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес.

Это картина внутренней жизни человека, индивидуальное человеческое переживание. Она самостоятельна и закончена, не требует для своего раскрытия какой-либо сюжетной мотивировки, бытовой обстановки. В то же время она дает нам обобщенное представление о сущности поэтического творчества.

Как указывает проф. Л. И. Тимофеев, в основе сти-

хотворения лежит образ-переживание (в эпосе — образ-характер), т. е. определенное состояние души лирического героя. В стихотворении на первый план выдвигаются те элементы речи, которые передают субъективно-оценочное, индивидуальное отношение поэта — лирического героя к интересующим его сторонам действительности. Отсюда та роль, которую играют в этой речи звук, ритм, интонация, придающие лексике стихотворения повышенно эмоциональную окраску. Иначе говоря, переживание должно быть понято в его конкретности, т. е. в живой словесной форме, передающей все оттенки переживания и тем самым превращающей его в образ. В то же время именно осмысление непосредственного содержания стихотворения (переживания лирического героя) должно привести нас к пониманию его обобщенного значения — к определению его как явления идеологической жизни своего времени. Переживание не является самоцелью художественного изображения, оно отражает и обобщает определенные общественные настроения, возникающие в определенной общественной обстановке. Лирическое «я», от лица которого выражается и которому принадлежит переживание, изображаемое в лирическом произведении, обычно шире личности самого автора. Другими словами, через конкретное, неповторимо-индивидуальное переживание поэта передается общее, существенное, характерное, что и составляет специфику образного воспроизведения жизни. Стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» относится к любовной лирике. Но тема любви в нем неразрывно связана с общим взглядом поэта на жизнь как на деяние, творчество, связана с мыслью о вдохновляющей человека силе красоты. В стихотворении выражены не только чувства автора, но и то, что близко, глубоко понятно и дорого людям. «Автор стихотворения стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого образным художественным усилием открывается «состояние мира». Такое сосредоточение мира в лирическом миге и становится самым общим жанрообразующим принципом стихотворения как содержательной формы», — говорится в «Краткой литературной энциклопедии».

Приведем стихотворение А. А. Ахматовой, относящееся к 1940 году:

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо.
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

В размышлениях автора о своем призвании и о своей личной судьбе, о судьбах близких, своего поколения присутствует элемент рефлексии, рассуждения, выраженного в образной форме и достигающего большого эмоционального накала. Поэтесса завершает стихотворение обобщенным образом-формулой, подводящим трагический итог ее жизненного пути.

Поэтически одаренные абитуриенты, избравшие стихотворение как форму сочинения, должны дать непосредственное выражение внутреннего переживания, воспроизводя его как индивидуальное и общее, должны раскрыть как бы от своего имени, от первого лица внутренний мир человека и передать его с особой полнотой чувства. Таким переживанием может быть любая эмоция, вызванная различными обстоятельствами жизни: это и философская мысль, и житейская неурядица, и любовное увлечение, и впечатление от художественного произведения. Сочинение-стихотворение покажет, что занимает, волнует, радует, печалит, тревожит его авторов, — словом, все, что составляет содержание духовной жизни человека.

Глава третья

Повторение основных сведений по теории литературы

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

Одна из важнейших сторон процесса подготовки к написанию сочинения — повторение и уяснение основных литературоведческих понятий и терминов. И прежде всего предполагается наличие у пишущего четких представлений о единстве содержания и формы литературного произведения. Каждый элемент содержания (тема, проблема, художественный образ, конфликт) художественно выражен, поэтически оформлен. Каждый элемент формы (жанр, композиция, сюжет, изобразительно-выразительные способы и средства) содержателен.

В художественном произведении есть и другое единство: общего и частного. Наиболее отчетливо это проявляется в художественном методе (принципах изображения действительности) и в стиле (манере письма, образного мышления, поэтических средствах языка). Писатель, принадлежащий к определенному литературному направлению, имеет общественные этому направлению принципы отображения действительности, вместе с тем это общее преломляется индивидуально в его стиле. Теория литературы имеет целью раскрыть художественную природу произведения, специфику образного мышления. При анализе литературного произведения совершается переход от непосредственного восприятия художественного текста к образным и понятийным обобщениям, чтобы затем вернуться к художественной реальности произведения, но на новом уровне восприятия. Владение теоретико-литературными понятиями помогает этому, развивает навыки оценочной деятельности.

Прежде всего необходимо ясное понимание наи-
более употребительных терминов теории литературы.

Литературный образ — художественное обобщение человеческих черт, свойств, качеств в индивидуальном, общего в единичном.

Художественный образ как основной способ и фор-
ма эстетического освоения мира, как одно из средств
познания и изменения окружающего, непрестанно раз-
виваясь и обогащаясь, «вбирает в себя, обобщает ог-
ромное богатство явлений действительности, стремле-
ний, эмоций человека, его представлений о мире, его
общественные и эстетические идеалы. Художественный
образ, концентрируя в себе колоссальный социальный,
духовный опыт людей, излучает творческую энергию,
являющуюся мощным побудительным началом в раз-
витии общественного сознания»[1].

В образах могут быть воплощены черты уже сло-
жившегося в определенное время типа общественного
сознания (образы «лишнего человека», разночинца-
демократа, «потерянного поколения»); иногда худо-
жественно обобщается только нарождающееся явле-
ние жизни (образ Рахметова, например).

Идейный смысл литературного образа составляет
все то, что утверждается или отрицается в нем, отно-
шение к нему его создателя, автора.

Важно понять, что художественный образ — не ил-
люстрация к историческим событиям, хотя появление
его связано с определенной эпохой, идейной борьбой
со взглядами писателя. Как, например, иногда харак-
теризуется в сочинениях образ Кутузова в романе
«Война и мир»? О Кутузове как полководце абиту-
циенты говорят пространно на основании знаний из исто-
рии СССР, но не пишут ничего о том, какую идею во-
площает Л. Н. Толстой в образе Кутузова, какие чер-
ты характера типизирует. Забывают тем самым
и противоречивость образа как отражение противо-
речивости взглядов самого писателя.

Образы могут быть романтическими (Мцыри), реа-
листическими (Печорин, Кирсанов), фантастическими
(Данко), революционно-символическими (Сокол, Бу-
ревестник, Двенадцать в поэме Блока). В зависимости
от жанра произведения, его пафоса, средств и спосо-

---

[1] *Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 105.

бов обрисовки об
мическими, героич
При этом надо за
рактное, и поэтому
ляться, бороться, с
ствующее лицо, т.
В художествен
только сам по себ
ствующими лицам
ленты своей жизни
различные стороны
дит его существенно
В последнее вре
термина «образ»
вместо понятия «
ствующих лиц пр
жей».

Персонаж — люб
ния. Термин «персо
ными литературным
к лирическому геро
персонаж»). Персон
ростепенными (эпиз
ные персонажи час
главных, подчеркива
рактера. В драматич
внесценические персо
говорят, но их нет в
визоре» Н. В. Гоголя
Тряпичкин, которому
бой «общелкать хоро
Маков» Петрович и кр
дия А. С. Грибоедова
Персонаж — понят
объединяет понятия «ко
ник». Однако мы гов
ник», а не герой.
Неразличение литер
тер, к таким суждениям
линиях: «Чувство мер
Кабанихи». Здесь пищ
между образом и типом
ление, как тип отталки
художественный обра
ние силой обличе

бов обрисовки образы могут быть сатирическими, комическими, героическими, трагическими, лирическими. При этом надо заметить, что образ — понятие абстрактное, и поэтому он не может путешествовать, влюбляться, бороться, спорить и т. п. Это делает герой, действующее лицо, т. е. конкретное выражение образа.

В художественном произведении герой предстает не только сам по себе, но и в отношениях с другими действующими лицами, показывается в те или иные моменты своей жизни. Поэтому перед нами возникают различные стороны художественного образа, происходит его существенное обогащение.

В последнее время наметилась тенденция вместо термина «образ» употреблять термин «персонаж», вместо понятия «система образов» (т. е. всех действующих лиц произведения) — «система персонажей».

Персонаж — любое действующее лицо в произведении. Термин «персонаж» соотносим с самыми различными литературными героями, он неприменим только к лирическому герою (нельзя сказать «лирический персонаж»). Персонажи могут быть главными и второстепенными (эпизодические образы). Второстепенные персонажи часто служат «живым фоном» для главных, подчеркивая определенные стороны их характера. В драматическом произведении могут быть внесценические персонажи: они упоминаются, о них говорят, но их нет в составе действующих лиц (в «Ревизоре» Н. В. Гоголя — журналист Иван Васильевич Тряпичкин, которому Хлестаков пишет письмо с просьбой «общелкать хорошенько уездных чиновников»; Максим Петрович и княгиня Марья Алексевна в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» и др.).

Персонаж — понятие весьма широкое. Этот термин объединяет понятия «образ», «герой», «действующее лицо». Однако мы говорим «эпизодические персонажи», а не герои.

Неразличение литературных понятий ведет, например, к таким суждениям, нередко встречающимся в сочинениях: *«Чувство ненависти вызывает во мне образ Кабанихи»*. Здесь пишущий не понимает разницы между образом и типом. Кабаниха как социальное явление, как тип отталкивает, порождает ненависть. Но художественный образ Кабанихи вызывает восхищение силой обличения темных сторон жизни, мастерст-

ного обобщения в нем типических черт «темного царства».

Не всякий образ (персонаж) можно считать типом. **Литературный тип** — высшая форма художественного обобщения. Тип настолько индивидуализирован и в то же время выражает такие типические явления жизни, что его имя становится нарицательным (манловщина, хлестаковщина, обломовщина и т. д.). В отличие от обычного образа в литературном типе находят отражение не только свойства и качества представителей определенного класса или социальной группы, но и закономерности общественного развития.

Характер — совокупность психофизиологических душевно-нравственных особенностей, проявляющихся в конкретных действиях, поступках героя, в отношении его к людям. Характер — это яркая индивидуальность, объединяющая определенные черты, существенные особенности социальной жизни, психического склада. Каждый герой имеет свой характер (эмоциональный, деятельный, пассивный, активный). В понятие «характер» включают темперамент (страстный, холодный, вспыльчивый), волю — способность человека принимать решения, добиваться цели, упорно заниматься, работать и т. д. Литературный характер являет собой единство всех этих особенностей, качеств. Нельзя относить к «характеру» взгляды, убеждения, идеалы, хотя они, конечно, связаны с ним.

В литературном характере запечатлевается как обусловленный данной общественно-исторической ситуацией тип поведения (поступки, мысли, переживания, речь), так и творческая индивидуальность автора, присущая ему нравственно-эстетическая концепция человеческого существования.

Проявление взглядов, моральных принципов происходит через характер (твердый, слабый, беспринципный, бескомпромиссный и др.). В силу слабости характера герой иногда отступает от своих принципов или, наоборот, добивается их осуществления, когда перед нами сильный характер.

Характер формируется в определенных условиях (общественных, семейно-бытовых), поэтому может изменяться, что мы часто и наблюдаем в литературном произведении, называя это эволюцией характера. Характер — определенная направленность в поведении. Он имеет всегда доминантную (главную) черту. Когда

герой поступ
навыками, прин
логикой развития
ние определенных
составляет суть эт
властен изменить
кин жаловался сво
его «ведома» вышл
этом писала С. А.
конский. Именно л
ляет часто судьбу л

В настоящее вре
характер». Это фор
присущих определе
(Скалозуб, Фамусов
Давыдов, Нагульнов

Принципы и прие
чаются в зависимост
и других способов из
ного рода и жанра п
определяют лицо ли
ния).

Литературный гер
ванное многосторонн
его облика, образа
мира) для выражения
ратурный герой высту
идеала, прежде всего

Думается, что спра
действующее лицо, кот
степени начала полож
Татьяна Ларина, Базар
Корягин и др.). Сатир
нож назвать героем мо
ком (ироническом) зн
Старушка Головлев, Мер
ческих произведений по
ный герой».

Лирический герой —
котором произведении, —
образу автора, хотя в
ния, связанные с его отно
ки.

герой поступает сообразно со своими сложившимися навыками, привычками, традицией, мы это называем логикой развития характера. Закономерное проявление определенных черт, имеющихся у данного героя, составляет суть этого понятия. Даже автор иногда не властен изменить характер своего героя. А. С. Пушкин жаловался своему другу Пушкину, что Татьяна без его «ведома» вышла замуж. Л. Н. Толстой плакал (об этом писала С. А. Толстая), когда умер Андрей Болконский. Именно логика развития характера определяет часто судьбу литературного героя.

В настоящее время введено понятие «социальный характер». Это форма выражения свойств, качеств, присущих определенной социальной группе, классу (Скалозуб, Фамусов, Кирсановы, старик Болконский, Давыдов, Нагульнов и др.).

Принципы и приемы воссоздания характера различаются в зависимости от трагического, сатирического и других способов изображения жизни, от литературного рода и жанра произведения; они в большой мере определяют лицо литературного направления (течения).

Литературный герой — действующее лицо, нарисованное многосторонне, многогранно (в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и душевного мира) для выражения идеи произведения. Часто литературный герой выступает как носитель авторского идеала, прежде всего социального идеала или идеала группы.

Думается, что справедливо называть литературным героем действующее лицо, которому присущи в той или иной степени начала положительные, героические (Чацкий, Татьяна Ларина, Базаров, Рахметов, Павел Власов, Корчагин и др.). Сатирический, отрицательный персонаж назвать героем можно в условном, иронически-сатирическом (ироническом) значении (Плюшкин, Иудушка Головлев, Молчалин и др.). При анализе лирических произведений пользуются понятием **«лирический герой»**.

Лирический герой — это образ того героя в лирическом произведении, переживания, мысли и чувства которого отражены в нем. Он отнюдь не идентичен образу автора, хотя и отражает его личные переживания, связанные с теми или иными событиями его жизни, с его отношением к природе, общественной жизни, людям. Своеобразие мироощущения, миропонимания

поэта, его интересы, особенности характера находят соответственное выражение в форме, в стиле его произведений»[1].

Всякое личное переживание поэта лишь тогда становится фактом искусства, когда оно является художественно совершенным выражением чувств и мыслей, типичных для многих современников. Лирический герой отражает те или иные характерные черты людей своего времени, своего класса, оказывая огромное влияние на формирование духовного мира читателя.

Например, идеал лирического героя А. С. Пушкина — гармоническая личность, духовно богатая; пушкинский лирический герой выражает «чувства добрые», высокий гуманизм, пафос истины, светлый оптимизм, веру в жизнь, величие в борьбе, творчестве, дружбе и любви.

Судьба народа — постоянная тема раздумий лирического героя Н. А. Некрасова, он явился знаменем новых людей, выдвинутых русским освободительным движением середины XIX в., выступавших за общедемократические, народные идеи.

Лирический герой С. А. Есенина ищет смысл человеческого бытия, его волнуют вечные темы родины, природы, любви, судьбы, жизни и смерти; он стремится постигнуть «коммуной вздыбленную Русь», хотя продолжает чувствовать себя певцом «Руси уходящей», «золотой бревенчатой избы».

Лирическому герою В. В. Маяковского свойственно ощущение своей причастности ко всему, что происходит в стране, чувство личной ответственности перед современниками и потомками.

Во многом другим — по характеру, идеям, эмоциям — предстает перед нами лирический герой А. Т. Твардовского: сдержанный, суровый, немногословный, размышляющий о движении времени, драматичностях художника, о трагической противоречивости духовного мира человека.

Совсем иной лирический герой Б. Л. Пастернака: хрупкий, впечатлительный, ранимый, утонченный.

Поступающие должны четко представлять себе идейно-тематическую целостность произведения, его структуру (построение), все составляющие, выражающие стороны, элементы произведения, выра-

[1] Энциклопедический словарь юного литературоведа. М., 1... С. 136, 137.

...ные в художественном ...кость, тематику, ... картин, конфликты, ... фос произведения, от... тиям, утверждаемые ... Тема — предмет, о... ния. Тематика — сово... ты, отраженных в про... но связана с идеей и ...лению М. Горького, ... в лице автора, подска... дится во вместилище ... лению и, требуя вопло... в нем позыв к работе ... смысле тема — это вс... Иногда она дается в ... «Воскресение», «Как ... и мертвые», «Война и ...ние» и т. п.

Идея — главная мы... или отрицание опред... стремлений.

Наряду с главными ... денин и частные, второ... ные, связанные с отдел... отношениями геров и пр... и ложными, прогрессив... волюционными и реакц... словам Н. Г. Чернышев... «отучает отвращаться с... лекать очаровательность... любить все благородное»... богатстве содержания пр...

Например, идейный ... «Вишневый сад» вы... «Чехов, ... старая ... жи...

Проблема — вопрос, т... ся. Писатель освещает ... явления, свое мнение. П... му характеру общественны... ческими, семейно-бытовыми... ношениями человека и челове... и приро...

ные в художественной форме: идейную направленность, тематику, проблематику, систему образов, картин, конфликты, сюжет и композицию, жанр, пафос произведения, отношение автора к героям и событиям, утверждаемые им идеалы.

Тема — предмет, объект изображения в произведении. **Тематика** — совокупность тем, т. е. явлений жизни, отраженных в произведении. Тема непосредственно связана с идеей и проблемой. «Тема, — по определению М. Горького, — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления». В широком смысле тема — это все то, что писатель изображает. Иногда она дается в названии: «Судьба человека», «Воскресение», «Как закалялась сталь», «Живые и мертвые», «Война и мир», «Преступление и наказание» и т. п.

Идея — главная мысль произведения, утверждение или отрицание определенных принципов, взглядов, стремлений.

Наряду с главными идеями существуют в произведении и частные, второстепенные, дополняющие главные, связанные с отдельными сюжетными ситуациями, отношениями геров и пр. Идеи могут быть истинными и ложными, прогрессивными и консервативными, революционными и реакционными. Истинная идея, по словам Н. Г. Чернышевского, «возвышает человека», «приучает отвращаться от всего пошлого, дурного, понимать очаровательность всего доброго и прекрасного, любить все благородное». Идея раскрывается во всем богатстве содержания произведения.

Например, идейный смысл пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» выражен устами молодых героев: «Прощай, старая жизнь!» — «Здравствуй, новая жизнь!»

Проблема — вопрос, требующий решения, освещения. Писатель освещает проблему, выражает свои суждения, свое мнение. Проблемы могут быть по своему характеру общественными, политическими, экономическими, эстетическими, этическими, педагогическими, семейно-бытовыми, могут быть связаны с взаимоотношениями человека и власти, человека и общества, человека и природы. Большое произведение всегда

многопроблемно. Есть «вечные темы» или «вечные проблемы» искусства: жизнь и смерть, любовь и ненависть, проблема «отцов» и «детей», проблемы трагического, комического, прекрасного в жизни и искусстве. Проблемы постоянно возникают в обществе, они порождаются всем ходом общественного развития, взаимоотношениями людей.

В единстве с темой и идеей выступает пафос произведения. Впервые упоминание о пафосе мы встречаем в «Поэтике» Аристотеля, а в русском литературоведении — в работах В. Г. Белинского. Критик рассматривал пафос как «идею-страсть», которую поэт «созерцает... не разумом, не рассудком, не чувством... но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия». В. Г. Белинский применял это понятие для обозначения [illegible] произведения или творчества писателя в целом. Например, анализируя произведения Н. В. Гоголя, он писал: «Пафос «Мертвых душ» есть юмор, созерцаемый [illegible] сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые [illegible] слезы».

Пафос — эмоциональное, [illegible]ественное выражение идеи. «Заключая в себе [illegible]ально выраженную субъективно-оценочную [illegible] художника, пафос придает произведению [illegible] определенную этико-эмоциональную атмосферу, объединяя все уровни и элементы содержания. Это мера эмоционального напряжения, с которым художник утверждает в произведении свои мировоззренческие принципы. Авторское переживание идеи-чувства... сообщает художественному произведению ту эмоциональную силу, благодаря которой устанавливается глубинный духовный контакт с аудиторией...»[1]

Пафос включает общее и частное, единство содержания и формы, проявляющееся в эмоциональном воздействии на умонастроение читателя или зрителя. Пафос, как и идея, может быть истинным, т. е. подлинным, и ложным, фальшивым. Пафос выступает в произведении и стилеобразующим фактором. Конкретное выражение пафоса чаще всего проявляется через характеры.

В большом художественном произведении всегда много характеров, отсюда полифоничность (многоплоскость) пафоса. Выделяются следующие виды па-

---

[1] Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 252.

...ческий (патриотический, революционный), ...ческий, драматический, сентиментальный, романтический, сатирический, комический. (Например, гражданско-патриотический, драматический пафос эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир», романа К. М. Симонова «Живые и мертвые»; трагизм звучания романа В. С. Гроссмана «Жизнь и судьба»; сатирический пафос произведений Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, повести В. М. Шукшина Энергичные люди», пьесы Е. Л. Шварца «Дракон», повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»; романтический пафос поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри»; сентиментальное звучание романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»; революционный романтизм произведений А. М. Горького и пр. Нравственный пафос, гуманистическая направленность отличает произведения советских писателей Ф. А. Абрамова, Ю. В. Трифонова, В. П. Астафьева, В. Г. Распутина, Ч. Т. Айтматова, В. В. Быкова и др.)

Идейно-эмоциональный ... пафос произведения. Но есть еще и ... — то, какой страстью, каким импульсом ... был автор, создавая свое ... пафосным только при внимательном чтении ... разе самого автора, в его отношении к героям, событиям. Он связан с душевным ... автора, его идейностью. Авторский пафос ... всем пафосом произведения. А. С. Пушкин сказал: «...чувства добрые я лирой пробуждал...» Но бывает так, что в силу логики характеров (особенно сатирических) они выходят за рамки авторских побуждений, нравоучительных, дидактических. Так было с Гоголем, который ужаснулся перед скопищем мошенников, крепостников, изуверов, хапжей, созданных им во втором томе «Мертвых душ», и сжег его.

Таким образом, пафос — побудительный фактор в сфере эмоций, умонастроения читателя, а на сцене—зрителя. Овладевая читателем (зрителем), он материализуется в действиях, поступках. Он изменяет и внутренний мир человека. Вспомним, какое воздействие оказал Артур, герой «Овода», на Павку Корчагина. В свою очередь героический пафос романа Н. А. Островского оказывал сильное влияние на молодежь. Романтика возвышает личность, формирует героический характер — в этом воспитательная роль романтического пафоса. Литературе может быть свой-

[illegible] стический пафос даже при воссоздании [illegible] событий действительности (вспомним «Р[illegible]» и «Молоду гвардию» А. А. Фадеева).

Конфликт — противоречие, столкновение между изображенными в произведении действующими лицами: характерами, героем и обществом (средой), характером и обстоятельствами, различными сторонами характера. В конфликте находит свое выражение борьба нового и старого, общественного и антиобщественного. Так, в пьесе А. Н. Островского «Гроза» основной конфликт — острое противоречие между изживающими себя принципами домостроевского быта и прогрессивными стремлениями к свободному проявлению естественных человеческих прав; резкое столкновение социальной рутины, [illegible] порабощения, косности, невежества — и человеческого достоинства, просветительских и демократических взглядов. Наиболее отчетливо столкновение между реакционными и прогрессивными силами показано в образах Дикого, Кабанихи, Феклуши, с одной стороны, Катерины и Кулигина — с другой.

Конфликт непосредственно раскрывается в сюжете, а также в композиции. В каждом литературном направлении имеются свои излюбленные конфликты.

В произведениях классицизма — конфликт добра и зла; просвещения и невежества («Недоросль» Д. И. Фонвизина).

В романтических произведениях — конфликт героя и общества; «внутренние» идейно-нравственные конфликты — между честью и долгом, между разумом и чувством; конфликт между любовью к Родине и любовью к женщине (в характере Андрия из повести «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя); романтические конфликты в поэмах «Цыганы» А. С. Пушкина, «Мцыри» М. Ю. Лермонтова и др.

В реалистических произведениях — социальные конфликты, психологические, социально-психологические; конфликт между передовым героем и консервативной средой, обществом; конфликт характеров, т. е. героев одной социальной среды, но разных по характеру; конфликт «отцов» и детей», нравственные, эстетические и т. д.

Развитие конфликта составляет сюжетную линию в произведении.

Сюжет — развитие событий во времени и прост-

[illegible]
[illegible] как «сбыли, [illegible]
[illegible] обще взаимоотн[illegible]
[illegible] ганизации того и[illegible]
Иногда пользуют[illegible]
которым обычно [illegible]
фактов в их логич[illegible]
вательности. Сюже[illegible]
бытий, их смысл. В[illegible]
пересказать своими[illegible]
рает в себя все бо[illegible]
совокупности, пост[illegible]
слово; когда мы чи[illegible]
ши выстраивается[illegible]
ных пособиях иног[illegible]
я фабулы, или опр[illegible]
читают пользоват[illegible]
«сюжет».

В развитии сюж[illegible]
тера героя или про[illegible]
как раскрывается х[illegible]
в основу сюжета, [illegible]
(традиционная любо[illegible]
ных судеб героев, я[illegible]
сказывается индиви[illegible]
его понимание дейс[illegible]

В сюжете просле[illegible]
щего в его основе [illegible]
известными терм[illegible]
экспозиция, завязка[illegible]
развязка, эпилог. О[illegible]
членять сюжет люб[illegible]
Варианты здесь воз[illegible]
ные. Например, про[illegible]
лога («Кому на Рус[illegible]
ная с эпилога («Что[illegible]
с экспозиции («Евге[illegible]
сразу с завязки («Р[illegible]

В значительном [illegible]
жится несколько сю[illegible]
плетаются, то сливая[illegible]
например, в романе[illegible]
жет иметь одну[illegible]
ческих точек[illegible]

ранстве (в эпических и драматических произведениях, иногда и в лирических). М. Горький определял сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа».

Иногда пользуются также понятием «фабула», под которым обычно разумеют цепь событий, сочетание фактов в их логической причинно-временной последовательности. Сюжет же определяется как сущность событий, их смысл. Если фабулу можно приблизительно пересказать своими словами, то сюжет, который вбирает в себя все богатство событий и отношений в их совокупности, постигается нами лишь через авторское слово; когда мы читаем произведение, в нашем сознании выстраивается представление о сюжете. В учебных пособиях иногда отождествляют понятия сюжета и фабулы, или определяют их наоборот, или предпочитают пользоваться только одним термином — «сюжет».

В развитии сюжета происходит эволюция характера героя или проявляются черты его натуры. В том, как раскрывается характер, какие события положены в основу сюжета, что выступает пружиной действия (традиционная любовная интрига, столкновение частных судеб героев, явления общественного порядка), сказывается индивидуальность, мастерство писателя, его понимание действительности и законов искусства.

В сюжете прослеживаются стадии движения лежащего в его основе конфликта. Они обозначаются общеизвестными терминами (компонентами сюжета): экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог. Однако не следует механически расчленять сюжет любого произведения на эти элементы. Варианты здесь возможны самые разные и интересные. Например, произведение может начинаться с пролога («Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова) или с эпилога («Что делать?» Н. Г. Чернышевского), с экспозиции («Евгений Онегин» А. С. Пушкина) или сразу с завязки («Ревизор» Н. В. Гоголя) и т. д.

В значительном произведении, как правило, содержится несколько сюжетных линий, которые то переплетаются, то сливаются, то развиваются параллельно (например, в романах Ф. М. Достоевского). Сюжет может иметь одну или несколько кульминаций — наивысших точек напряжения развития действия. Напри-

чер, в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» в сюжет-
ной линии помещиков кульминацией становится
явление Плюшкина — предела человеческого падения,
опошления, распада личности вообще; в сюжетной ли-
нии городских чиновников — смерть прокурора (блю-
стителя закона); в сюжетной линии Чичикова — ле-
генда о «миллионщике», которая стала идейным
и психологическим центром всей авантюры героя-«при-
обретателя»; «Повесть о капитане Копейкине» — куль-
минация всей поэмы: она как бы венчает всю
страшную картину антинародной поместно-чиновно-
полицейской России, воплощающей произвол и неспра-
ведливость.

Сюжет лежит в основе композиции произведения.

Композиция (структура, архитектоника) — соедине-
ние отдельных частей произведения, сюжетных ли-
ний в одно целое; построение художественного произ-
ведения, обусловленное его содержанием, характером,
жанром, назначением. Композиция оформляет элемен-
ты формы и соподчиняет их идее.

Наиболее распространены три типа композиции:
простая, усложненная, сложная.

Простая композиция основана, как иногда говорят,
на принципе «нитки с бусами», т. е. на «нанизывании»,
соединении отдельных эпизодов вокруг одного героя,
события или предмета. Этот способ был разработан
еще в народных сказках. В центре повествования —
один герой (Иванушка-дурачок). Нужно поймать
Жар-птицу или завоевать красавицу-девицу. Иван от-
правляется в путь. И все события «нанизываются» во-
круг героя. Такова композиция, например, поэмы
Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Поиски
мужиками-правдоискателями «счастливого» дают воз-
можность поэту показать Русь с разных сторон
и вширь, и вглубь, и в разное время.

Усложненная композиция также в центре событий
имеет главного героя, у которого завязываются отно-
шения с другими персонажами, возникают различные
конфликты, образуются побочные сюжетные линии.
Соединение этих сюжетных линий и составляет компо-
зиционную основу произведения. Такова композиция
«Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Отцов
и детей», «Господ Головлевых». Усложненная компо-
зиция — самый распространенный тип построения про-
изведения.

Сложная
(«Война и
как «Преступ
Множество сю
тин — все это с
главных сюжет
раллельно, то
сливаются. Сло
ния», и отступл

Все три вид
развитие событ
образом, компо
ственности прои

Повествован
в хронологичес
ти» И. С. Турге
тровского и т. д
жественных про
дочке» А. С. Пу
го, «Петр Перв
произведения м
ностью событий,
бованиями слож
характеристики
нами различным
рактера, поведе
имеет целью объ
дительно раскры
(«Герой нашего
«В. И. Ленин» А.

В произведен
отступления, вста
Эти элементы хот
однако позволяют
полнее раскрыть з

Повествование
(«Ионыч» А. П. Ч
го лица («Капита
ца «народного рас
рошо» Н. А. Некр
(«Хорошо!» В. В.
свою авторскую по

Поступающие д
разновидностях пр
их жанровую специ

Сложная композиция присуща роману-эпопее («Война и мир», «Тихий Дон»), таким произведениям, как «Преступление и наказание», «Поднятая целина». Множество сюжетных линий, событий, явлений, картин — все это соединено в одно целое. Здесь несколько главных сюжетных линий, которые то развиваются параллельно, то перекрещиваются в своем развитии, то сливаются. Сложная композиция включает и «наслоения», и отступления в прошлое — ретроспекцию.

Все три вида композиции имеют общий элемент — развитие событий, действия героев во времени. Таким образом, композиция — важнейший элемент художественности произведения.

Повествование в произведении может строиться в хронологической последовательности («Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского и т. д.; чаще всего — в исторических художественных произведениях, например в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, «Войне и мире» Л. Н. Толстого, «Петре Первом» А. Н. Толстого). Но композиция произведения может отражать и не последовательность событий, не быть связана с фактами, а требованиями сложной логики и психологической характеристики героя, при которой он предстает перед нами различными гранями своего мировоззрения, характера, поведения; нарушение хронологии событий имеет целью объективно, глубоко, всесторонне и убедительно раскрыть характер и внутренний мир героя («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «В. И. Ленин» А. М. Горького).

В произведение могут быть включены различные отступления, вставные эпизоды, подробные описания. Эти элементы хотя и задерживают развитие действия, однако позволяют многограннее нарисовать героев, полнее раскрыть замысел автора.

Повествование может вестись от лица автора («Ионыч» А. П. Чехова), от лица героя, т. е. от первого лица («Капитанская дочка» А. С. Пушкина), от лица «народного рассказчика» («Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова), от лица лирического героя («Хорошо!» В. В. Маяковского), — и это тоже имеет свою авторскую мотивировку.

Поступающие должны разбираться и в жанровых разновидностях произведений, в том, что определяет их жанровую специфику.

Жанр — исторически складывающийся тип художественного произведения (в единстве специфических свойств его формы и содержания), принадлежащий к разным литературным родам (эпос, лирика, драма).

Жанровые формы эпоса: в прозе — роман (роман-эпопея), повесть, рассказ (новелла), очерк, фельетон, памфлет; в стихах — роман, повесть, поэма, ода, басня, баллада.

Жанровые формы лирики: послание, романс, стансы, мадригал, сонет, элегия, эпитафия, эпиграмма, эклога.

Жанровые формы драмы (в широком смысле слова) — трагедия, комедия, драма, мелодрама; разновидности комедии: водевиль, фарс, скетч, театральная миниатюра.

Жанр — явление типологическое, исторически устойчивое, свойственное произведениям разных эпох и направлений. Однако и в жанре с течением времени происходят изменения. Например, у ведущего эпического жанра — романа — появилось множество разновидностей: роман-эпопея, сатирический роман, семейно-бытовой роман, социально-психологический роман, роман-хроника, военный, авантюрный, исторический, научно-фантастический, роман-исповедь, философский, приключенческий роман и др.

Что же составляет основу жанра (является жанрообразующими факторами)?

1. Содержание произведения (тематика, проблематика). 2. Способ повествования, описания, воспроизведения событий, явлений, системы образов, героев. 3. Отношение автора к изображаемому. 4. Способы и приемы изображения, изобразительно-выразительные средства. 5. Стилевая манера (сравним дружеское или любовное послание и оду, эпиграмму и элегию, драму и комедию). 6. Пафос произведения. 7. Характер конфликтов и их развитие в сюжете.

Приведем примеры некоторых разновидностей жанра: роман «Отцы и дети» — идеологический, социально-психологический, философский роман; «Война и мир» — героическая эпопея, историко-военный и философский роман; «Преступление и наказание» — социально-психологический, философский роман; «Петр Первый» — исторический роман и т. д.

спос

Чтобы п
турного пр
употребител
обрисовки ге
Индивиду
присущ всем
Н. В. Гоголь
героя вложит
зам можно б
Автор «Реви
«уничтожения
включает все
оттенки. Напр
изнести неско
очарование, а
крывает упо
«ненько».

Обстоятель
тий — через в
ведения. Так,
зрения Пьера
гими персонаж
ния события);
дается через во

Иногда писа
ние о герое дру
«рассказ в расс
«Человек в фут
образ повествов
роль — рассказч
к герою.

Часто исполь
совки героев, ка
характеризует др
стуют главного, п
годаря чему созд
о каждом из них
воречивыми, но эт
Надо помнить, что
ловек раскрывает
рактеристика пре
Суждения героя о

СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Чтобы понять художественную природу литературного произведения, необходимо знать наиболее употребительные способы и приемы художественной обрисовки героев, раскрытия характеров.

Индивидуализация речи персонажей. Этот прием присущ всем жанрам эпоса и драмы. В свое время Н. В. Гоголь отмечал, что писатель должен в уста героя вложить такие слова, чтобы по двум-трем фразам можно было определить, кто пред нами явился. Автор «Ревизора» считал, что сильнейшим орудием «уничтожения» персонажей является их речь, которая включает все индивидуальные и социально-бытовые оттенки. Например, достаточно Элен Безуховой произнести несколько слов, как мгновенно теряется все ее очарование, а вот добрую душу Андрея Находки раскрывает употребляемое им ласковое обращение «ненько».

Обстоятельный прием изображения людей и событий — через **восприятие** их главными героями произведения. Так, Бородинская битва рисуется с точки зрения Пьера Безухова наряду с восприятием ее другими персонажами (полифоничный способ изображения события); в рассказе «Ионыч» все происходящее дается через восприятие доктора Старцева.

Иногда писатель как бы перепоручает повествование о герое другому лицу — создается особый жанр: «рассказ в рассказе» («После бала» Л. Н. Толстого, «Человек в футляре» А. П. Чехова). В этом варианте образ повествователя (рассказчика) играет особую роль — рассказчик выражает авторское отношение к герою.

Часто используют писатели и такое средство обрисовки героев, как **взаимохарактеристика.** Один герой характеризует другого, несколько персонажей аттестуют главного, персонажи говорят друг о друге, благодаря чему создается более полное представление о каждом из них. Характеристики могут быть противоречивыми, но это тоже служит обогащению образа. Надо помнить, что, давая характеристику другим, человек раскрывает и себя, таким образом, взаимохарактеристика превращается и в самохарактеристику. Суждения героя о других персонажах, о происходящих

событиях — важнейший прием самохарактеристики.

Портрет статичный и динамичный. В статичном портрете преобладает подробное описание внешних черт, всего облика персонажа; в нем не проявляется развитие характера героя (таковы, например, портреты Кирсановых в романе «Отцы и дети» И. С. Тургенева). Динамичный портрет подразумевает изменение облика персонажа в процессе эволюции характера: возрастных, психолого-нравственных и социальных изменений (Наташа Ростова). Динамичный портрет — это и особый способ анализа душевного, психологического состояния героя посредством описания жестов, мимики, выражения глаз и т. д. Например, у Лермонтова: когда Печорин смеялся, глаза его не смеялись; когда он ходил, то не размахивал руками, — признак скрытности характера. Динамичный портрет часто встречается в произведениях Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского.

Художественная деталь — литературный прием, с помощью которого дорисовывается портрет, индивидуализируется характер. Деталь несет определенную смысловую и эмоциональную нагрузку. Она помогает полнее и ярче раскрыть содержание образа, его идейную значимость. Деталь не является для писателя самоцелью, она служит художественным средством обобщения, типического выявления социальной сущности характера. «Опираясь на деталь, — замечает педагог-новатор Е. Н. Ильин, — художник нередко вырастраивает целое, раскрывает глубокую философскую идею... Проблемность, образность, аналитичность — все в ней, своеобразном узелке текста, вбирающем в себя многие нити».

Деталь бывает словесная, портретная, предметная, психологическая, бытовая, пейзажная. Например, по одному слову «факт» мы узнаем Семена Давыдова, по выражению «как бы чего не вышло» — Беликова. Героя можно определить по ярким портретным деталям (лучистые глаза княжны Марьи). Предметная деталь — это «балахон с кистями» у Базарова, книжка про любовь у Насти в пьесе «На дне», неизменная трубочка капитана Тушина. Порой деталь становится формой художественного обобщения («футлярное существование» обывателей в произведениях А. П. Чехова, «мурло мещанина» в лирике В. В. Маяковского). Бытовая деталь указывает на обстановку, быт, пла-

действующ
«мертвых
лова и укр
торый дол
маги, прид
На первый
сконцентри
героя. Дру
«Ионыч» сн
л, наконец,
деталь вопл
человека, в
полняет пси
тере, в повед
вает его обл
«изюминкой»
нов — «золо
ством челов
деталь, с по
обстановки:
накрапываю
жения) — эт
летающую ат
Роль дета
кой мелочью
му что какая
осветить изв
И пуговицу
чтобы и все у
направлены и
дела, а не отв
к частностям
Сравнение
разно-компози
ко всех жанро
шая форма на
ственное произ
образных срав
янно сравнива
и мир. В «Отца
ния, а в изобра
ресь присутству
друга Базарова
возможность от
Внутренний

действующего лица. Например, выразителен список «мертвых душ», красиво переписанный женой Манилова и украшенный розовой ленточкой; Плюшкин, который долго вертит во все стороны четвертушку бумаги, придумывая, нельзя ли отделить еще осьмушку. На первый взгляд, мелочи, но в каждой, как в фокусе, сконцентрировалась одна из главных черт характера героя. Другой пример. Доктор Старцев в рассказе «Ионыч» сначала ходит пешком, затем ездит на паре и, наконец, на «тройке с бубенчиками». Вещественная деталь воплощает здесь переломный момент в судьбе человека, в течении его жизни. Особую функцию выполняет психологическая деталь — черточка в характере, в поведении, поступках героя, которая дорисовывает его облик. Эту черточку Л. Н. Толстой называл «изюминкой», М. А. Шолохов — «чудинкой», Л. Леонов — «золотинкой» (душевностью как лучшим качеством человека). Не следует забывать и пейзажную деталь, с помощью которой создается особый колорит обстановки: серое, свинцовое небо над Головлевым; накрапывающий дождик (в начале Бородинского сражения) — эти подробности еще более усиливают угнетающую атмосферу.

Роль детали так оценивал Л. Н. Толстой: «Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимание от главного и важного к частностям и пустякам...»

Сравнение — самый распространенный способ образно-композиционного построения, встречающийся во всех жанровых формах. Сопоставление — важнейшая форма научного познания мира. Каждое художественное произведение содержит целую систему развернутых образных сравнений. В романе Л. Н. Толстого постоянно сравниваются два состояния жизни — война и мир. В «Отцах и детях» сопоставляются два поколения, а в изображении молодого поколения в свою очередь присутствует сравнение таких непохожих друг на друга Базарова и Аркадия. Все виды сравнения дают возможность отметить неповторимое в каждом герое.

Внутренний монолог — размышления героя, пере-

данные от первого лица. Внутренний монолог может быть полифоничен — в размышлениях героя отражается многообразие лиц, впечатлений, переживаний, что дает возможность писателю раскрыть душевное состояние героя. В произведении часто внутренний монолог переходит в несобственно-прямую речь — размышления и переживания героя, переданные от второго или третьего лица. Андрей Болконский возвращается из Отрадного домой. Встреча со старым дубом в березовой роще:

«Да это тот самый дуб», — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое, укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, и луна — и все это вдруг вспомнилось ему.

В современной прозе получила распространение монологическая форма повествования от авторского «я». Первое время ее называли «исповедальной прозой», в настоящее время — «лирической прозой». Произведения как бы включают «исповедь» автора, а вместе с нею и «проповедь», т. е. утверждение определенных нравственных принципов, взглядов, суждений. В произведениях лирической прозы акцент делается на эмоциональную сторону повествования. Еще от А. П. Чехова утвердилась в нашей литературе такая манера повествования, когда внешние события раскрываются через внутренние переживания, впечатления. Это субъективированная проза, воссоздающая действительность через преломление индивидуального восприятия. В таком стиле создавали свои произведения М. М. Пришвин, К. Г. Паустовский. Традиции лирической прозы продолжили Ю. В. Трифонов («Другая жизнь»), В. Л. Амлинский («Тучи над городом встали», «Мы еще вернемся за подснежниками») и др.

Двуплановый диалог. Этот прием открыл Л. Н. Толстой. Ак. В. В. Виноградов писал: «...диалог толстовских героев всегда двупланен. Звучат голоса героев. Но параллельно с этой речью, сплетаясь с ней, ее дополняя, разъясняя или разоблачая, вступая с ней в противоречия, иногда ее вытесняя, развивается другой диалог—зрительный—говорят глаза, губы, рот, лицо, говоряг их смеющиеся выражения».

Вспомним, как описывает Толстой встречу Сони и Николая Ростова:

Он поцеловал ее руку и назвал ее «вы» — Соня. Но глаза их, встретившись, сказали друг другу «ты» и нежно поцеловались.

Или в романе «Анна Каренина». Кити и Левин:

— Разве у вас есть медведи?— прибавила она, вполоборота повернув к нему свою прелестную головку и улыбаясь Ничего, казалось, не было необыкновенного в том, что она сказала, но какое невыразимое для него словами значение было в каждом звуке, в каждом движении ее губ, глаз, руки, когда она говорила это! Тут была и просьба о прощении, и доверие к нему, и ласка, нежная, робкая ласка, и обещание, и надежда, и любовь к нему, в которую он не мог не верить и которая душила его счастьем!

Как много сказано во втором плане, не словами, а мимикой, жестами, выражением глаз!

Мемуарный способ — включение в произведение дневников, воспоминаний, например в романах «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Былое и думы» А. И. Герцена, повести «Детство Никиты» А. Н. Толстого и др. Своеобразная дневниковая форма повествования отличается откровенностью, задушевностью, философскими размышлениями о жизни, событиях, людях, что позволяет писателю раскрыть человеческую личность во всем богатстве ее граней. **Эпистолярный способ** — своеобразная разновидность мемуарного. Включение посланий (дружеских, любовных, деловых в форме письма) в повествование разнообразит стилевую манеру и придает большее правдоподобие характеру автора письма, чем вызывается определенное эмоциональное воздействие на читателя.

Документализация — включение в произведение деловых, официальных документов, справок, приказов, донесений, протоколов и т. п. В последнее время появился даже термин «документальная проза», например «В августе сорок четвертого...» («Момент истины») В. О. Богомолова, где авторское повествование дополняют и продолжают различные документы. Этим способом создается «иллюзия реальности», протягиваются внутренние связи между художественным вымыслом и документальной прозой. Подобный прием использован в повестях Д. А. Гранина «Клавдия Вилор» и А. М. Адамовича «Каратели». Можно напомнить, что и А. С. Пушкин и Л. Н. Толстой включали отдельные документы в свою прозу для исторической

достоверности. Широко этим способом пользовался М. А. Шолохов в эпопее «Тихий Дон».

Ретроспекция — обращение (отступление) к прошлому героя. Такой прием помогает лучше, глубже понять эволюцию характера, историческую обусловленность этой эволюции (экскурс в прошлое Чичикова в поэме «Мертвые души», Морозки в романе «Разгром» и т. д.).

Пейзаж в художественном произведении служит той же цели — наиболее полному раскрытию образа героя. С помощью пейзажа автор может подчеркнуть, оттенить тончайшие оттенки переживаний своего персонажа. Классический пример — две встречи Андрея Болконского со старым дубом в романе «Война и мир», так ярко и выразительно отражающие происшедшие перемены в психологическом состоянии героя.

Рассмотрение и уяснение основных литературоведческих понятий должно способствовать углублению самостоятельного творческого мышления поступающих, помочь им понять идейно-эстетическую сущность художественного произведения, его образный строй, его поэтику.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ (ТЕЧЕНИЕ), ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД, СТИЛЬ

Усвоение этих понятий необходимо абитуриенту, приступающему к анализу литературного произведения.

До сих пор в теории литературы нет ясного представления о содержании, структурных компонентах и границах понятий «направление», «течение», «метод», «стиль». Иногда категории «направление» и «течение» употребляются как синонимы, иногда направление отождествляется с художественным методом или стилем, а течение — с литературной школой или группировкой. Попытаемся в известной степени систематизировать и как-то обозначить те тенденции в разграничении этих понятий, которые складываются в современном литературоведении.

Литературное направление (течение). Под термином «направление» в искусстве понимают «исторически сложившуюся общность художественных явлений, характерную для определенных эпох и творчества художников, объединенных относительным единством

идейно-эстетических ориентаций и принципов художественного воспроизведения действительности»[1]. Под термином «направление» в литературе обычно подразумевают «произведения ряда писателей определенной страны и эпохи, которые отличаются какими-то ясно выраженными особенностями своего содержания и формы, получившими к тому же соответствующее принципиальное, программное обоснование, а отсюда и общее принципиальное обозначение. Таковы в истории национальных литератур европейских народов «классицизм», «сентиментализм», «романтизм», «реализм», «натурализм», «символизм»... Отсюда следует, что литературное направление — это понятие не типологическое, а исторически конкретное»[2]. Направление в литературе рассматривают как обобщающую категорию литературного процесса, как одну из форм художественного развития, охватывающую единство мировосприятия, эстетических взглядов, путей отображения жизни и связанную со своеобразным художественным стилем.

Необходимо различать понятия «направление» и «течение». Одному литературному направлению могут принадлежать писатели с разными идейными взглядами, с разными особенностями творчества, по-разному понимающие в основных чертах единую эстетическую программу (например, «сумароковское» и «ломоносовское» течения в русском классицизме; критическое отношение романтиков-декабристов к созерцательным душевным переживаниям, меланхолической мечтательности В. А. Жуковского; полемика внутри русского символизма).

Термином течение обычно обозначают единство писателей, связанных идеологической общностью и художественными принципами, в пределах направления (акмеизм, футуризм, имажинизм; в европейских литературах — импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм и др.).

Принадлежность художников к одному направлению или течению не исключает глубоких различий их творческих индивидуальностей. В свою очередь в индивидуальном творчестве художников могут проявляться особенности различных литературных направ-

---

[1] Эстетика: Словарь. С. 222.
[2] Творческие методы и литературные направления. М., 1987. С. 20.

лений и течений. Так, О. Бальзак, будучи реалистом, создает романтический роман «Шагреневая кожа», а М. Ю. Лермонтов, наряду с романтическими произведениями, пишет реалистический роман «Герой нашего времени».

Наиболее существенной отличительной особенностью, важнейшим слагаемым любого художественного направления (течения) является **художественный (творческий) метод.**

В толковании категории художественного метода нет единства. Одни литературоведы и искусствоведы определяют его как совокупность художественных приемов и средств. Другие ученые отождествляют творческий метод с эстетическим отношением искусства к действительности. Третьи сводят сущность метода к общим идеологическим позициям, к мировоззрению художника. Необходимо рассматривать художественный метод, исходя из его собственной эстетической природы. Метод складывается исторически в творчестве ряда писателей, которых объединяет прежде всего представление об идеале, о человеке (личности), который отвечает (или не отвечает) этому идеалу. Иначе говоря, конкретно метод выражается в трактовке определенного типа героя (образа).

Скажем, романтический герой — это человек «без роду, без племени» (В. Г. Белинский), отличающийся необыкновенной внешностью и характером, обуреваемый неудержимыми страстями.

Реалистические герои — «типические характеры в типических обстоятельствах». Общие принципы художественного отражения жизни (и в первую очередь человека) реализуются в целую художественную систему, единство, в комплекс художественных компонентов содержания и формы. Каждый писатель по-своему реализует эти компоненты в своем творчестве.

Итак, художественный метод — это определенный творческий принцип образного отражения жизни. Характер образного отражения жизни зависит от того, как, на основе какого метода художник подходит к изображению действительности. «Другими словами,— пишет Ю. Б. Борев, — художественный метод — исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: действительность в ее эстетической богатстве, мировоззрение в его исторической

и социальной определенности и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи»[1]. Об особенностях содержания различных художественных методов абитуриенты могут также узнать, познакомившись с исследованием И. Ф. Волкова[2].

С понятием художественного метода тесно связано понятие **художественного стиля.** Метод реализуется в стиле. Сам термин «стиль» в применении к литературе имеет целый ряд значений: стиль произведения; стиль всего творчества писателя, или индивидуальный стиль (скажем, стиль поэзии Н. А. Некрасова); стиль литературного направления, течения, метода (например, стиль символизма); стиль литературной школы, группы (к примеру, стиль поэтов некрасовской школы); стиль как совокупность устойчивых элементов художественной формы, определяемых общими чертами мировоззрения, содержания, национальных традиций, присущих литературе и искусству в определенную историческую эпоху (например, стиль русского критического реализма второй половины XIX в.).

Стиль писателя всегда индивидуален. С наибольшей отчетливостью творческое своеобразие писателя, его стиль проявляется в языке. В узком смысле под стилем понимают манеру письма, особенности поэтического строя языка (лексика, фразеология, синтаксические конструкции и т. д.). А. Н. Толстой отмечал: «Слово «стиль» происходит от названия иглы, или стилета, которым в древности писали на восковых дощечках. Стилетом называется также и кинжал. В понятии «стиль» заключено острое, проникающее. Стиль есть та форма мысли, которая, как игла, проникает в извилины нашего сознания. Стиль — прежде всего творчество, и такое творчество, когда слова, подобно прикосновению невидимой руки, играют на рефлективных клавишах нашего сознания. Давно уже сказано, что стиль — это та единственная форма фразы, в которую укладывается данная мысль».

Литературоведческое понятие стиля — это «эстетическое единство всех образно-экспрессивных деталей

---

[1] *Борев Ю. Б.* Эстетика. М., 1988. С. 158.

[2] См.: *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. М., 1988.

форма произведения, соответствующей его содержа-
нию»[1].

Видя в языке литературного произведения первый элемент, т. е. основу стиля, мы говорим: «язык Пушкина», «язык Тургенева», «язык Маяковского». Например, стиль В. В. Маяковского — ораторский, монументальный, экспрессивный, вполне отвечающий тематике творчества поэта — злободневной, агитационной, политической. Своеобразие стилевой манеры А. П. Чехова в том, что он рисует «мазками» (импрессионистически), описывает не предметы и явления, а чаще всего впечатления, получаемые от них; стиль писателя лаконичен, язык прозрачен и ясен. Поступающие могут обратиться к монографии А. В. Чичерина, в которой анализируются индивидуальные стили русских писателей[2]. В этом плане будет также полезен «Энциклопедический словарь юного филолога» (М., 1984).

В широком значении стиль — это понятие, используемое во многих науках: литературоведении, искусствоведении, лингвистике, культурологии, эстетике. Говорят о стиле работы, стиле поведения, стиле мышления, стиле руководства и т. д.

Стилеобразующие факторы в литературе: идейное содержание — «душа стилевого смысла», компоненты формы, конкретно выражающие содержание; сюда относят и видение мира, что связано с мировоззрением писателя, с его пониманием сущности явлений и человека. Стилевое единство включает и структуру произведения (композицию), анализ конфликтов, их развитие в сюжете, систему образов и способы раскрытия характеров, пафос произведения. Стиль как объединяющее и художественно-организующее начало всего произведения вбирает даже способ пейзажных зарисовок. Все это стиль в широком смысле слова.

В сочинение же мы включаем обычно элементы поэтической стилистики, т. е. анализ изобразительно-выразительных средств, манеры повествования.

ОСОБЕННОСТИ ЭПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В каждом из литературных родов (эпос, лирика, драма) различна природа художественного образа,

---

[1] Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1983. С. 250.

[2] См.: *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985.

каждый из них использует свои, именно ему свойственные средства создания образа. «От лирического образа, сосредоточенного на изображении лишь отдельного переживания, — отмечает проф. Л. И. Тимофеев, — образ эпический отличается не только своей многогранностью, но и... динамичностью, от драматического образа — тем, что в эпосе человек изображается в рассказе о нем, а не в его самостоятельном действии на сцене».

Эпос, в отличие от лирики и драмы, — искусство повествовательное, характеризующееся изображением событий, независимых от личности повествователя. Еще Аристотель заметил, что автор эпического произведения рассказывает «...о событии, как о чем-то отдельном от себя». На эту особенность эпоса указывал и В. Г. Белинский: «Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю»; «...поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою».

Повествование, являясь основным средством эпического изображения, основным признаком эпоса, взаимодействует с другими способами эпического изображения — описаниями людей, быта, природы, монологами и диалогами персонажей, авторскими отступлениями и т. д. В целом же повествование доминирует в произведении, скрепляя воедино все в нем изображенное. Совокупность средств эпического изображения (при ведущей роли повествования) позволяет широко и глубоко отображать жизнь. Из всех форм повествования самой распространенной является повествование в третьем лице (от автора).

Эпос бывает прозаическим, поэтическим, смешанным, включает большие, средние и малые жанровые разновидности: эпопею, эпическую поэму, роман, повесть, рассказ, очерк, балладу, басню и др. **Эпопея** — обширное повествование в прозе или стихах о национально-исторических событиях общенародного значения. Эту крупную форму (жанр) эпоса отличают масштабность, панорамность изображения жизни, в ней пересекаются сюжетные линии многих основных героев. В **романе** повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в ее отношении к окружающему миру, на становлении, развитии ее характера и самосознания. Другими словами, роман включает и кар-

тину общественных правов, и историю человеческой жизни, и обрисовку социальных условий, и воспроизведение множества событий и действующих лиц обычно на протяжении длительного времени. На пересечении двух типов художественного мышления и познания действительности — эпопейного и романного — сложились как художественные структуры такие произведения, как «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и др. Эти произведения относят к жанру **романа-эпопеи.** «Мысль народная» и «мысль историческая» в них сопряжены органично с «мыслью семейной», взаимодействуют история и «частный человек», народ и личность. В **повести** — прозаическом жанре преимущественно среднего между романом и рассказом объема — сюжет сосредоточен вокруг главного героя, личность и судьба которого раскрываются в пределах немногих (нескольких) событий — эпизодов. Особенностью **рассказа** — малой формы эпической прозы — является то, что в нем говорится об отдельном событии, одном эпизоде в жизни человека, в котором, как в фокусе, сосредоточивается большой мир. Однако в рассказе может быть воссоздан период из жизни человека и даже вся судьба его («Ионыч»). В основе **очерка** — описание реально происходивших событий, документальность отображаемого; при этом в очерке сохраняются общие законы художественного творчества: отбор автором материала, типизация и индивидуализация в изображении персонажей. Очерк отличается от рассказа большей описательностью, затрагивает главным образом социальные проблемы.

Ведущий жанр эпоса в русской и мировой литературе — роман: в нем полнее, чем в других повествовательных формах (жанрах), проявляются основные признаки эпичности. Первыми творцами этого жанра в литературе русского реализма явились А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Они проложили дорогу И. С. Тургеневу, Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому. С середины 20-х годов начался расцвет советского романа. Произведения А. М. Горького, М. А. Шолохова, А. Н. Толстого, А. А. Фадеева, Ю. К. Олеши, Л. М. Леонова, М. А. Булгакова, В. С. Гроссмана стали классикой мировой литературы. Новые художественные возможности жанра романа открыли Ю. В. Трифонов, Ф. А. Абрамов, Ч. Т. Айтматов, В. Ф. Тендряков,

О. Т. Гончар, Ю. В. Бондарев, С. П. Залыгин, Ф. А. Искандер. Творчество этих и других советских писателей свидетельствует о многообразии современной романтики, о необычайной жанровой подвижности нынешней литературы (романы документальный, исторический, героико-романтический, социально-психологический, семейно-бытовой, сатирический и др.).

Произведения, сочетающие признаки эпоса и лирики, относят к лиро-эпическому жанру. «Связь двух начал может выступать как единство темы (революция — тема интимных излияний и эпического повествования в «Хорошо!» В. В. Маяковского), как саморефлексия повествователя (поэмы Б. Л. Пастернака), как психологически-бытовая мотивировка рассказа (лирический комментарий к дорожным впечатлениям — «За далью — даль» А. Т. Твардовского), как прямое участие автора в разворачивающемся сюжете («Анна Снегина» С. А. Есенина), как обнажение автором собственных приемов, становящееся элементом художественной концепции (лирическая тема в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина вносит веяние духовной свободы во внутреннюю атмосферу романа, где герои— «невольники» чести, страсти, судьбы). Композиционно это соединение часто оформляется в виде *лирических отступлений*»[1].

Наиболее характерным для лиро-эпического жанра является жанр **поэмы**, сочетающий эпический размах и лирическую исповедальность, развернутый сюжет и широкое развитие образа лирического героя. Следует отметить, что поэма способна раньше других эпических форм искусства откликаться на самые жгучие, самые серьезные вопросы времени... В поэме иногда раньше, чем в прозе, отражаются сдвиги в социальной психологии, и она первой выходит к постановке и осмыслению главных вопросов времени, имеющих основополагающее значение для судеб нации. Поэму Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» отличают широта охвата явлений действительности, значительность этих явлений и масштабность проблем; повествовательный план соединен в поэме с глубоким лиризмом. Особенно полное взаимопроникновение лирического и эпического начал свойственно поэмам В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», «Хоро-

---

[1] Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 186.

шо!», «Во весь голос», сближающимся с прозой в по-
становке проблем, имеющих непреходящее значение
для целой исторической эпохи. Исключительна роль
«возвращенных» поэм «По праву памяти» А. Т. Твар-
довского, «Реквием» А. А. Ахматовой в обращении
нашей литературы и самосознания к трудным, «боль-
ным», трагическим темам в истории нашей страны. Мы
видим, сколь современны они сегодня как необходимое
звено в воссоздании подлинной летописи народной
жизни, как существенная часть в целостном мире
эпоса.

К лиро-эпическим жанрам относят **балладу** — сю-
жетное стихотворение, построенное на фантастическом,
фольклорном, легендарно-историческом, бытовом ма-
териале, с мрачным таинственным колоритом («Песнь
о вещем Олеге» А. С. Пушкина, «Воздушный корабль»
М. Ю. Лермонтова). В XX в. баллада утрачивает жан-
ровую строгость. В советской поэзии баллада повест-
вует о героике революции и гражданской войны
(Н. С. Тихонов, Э. Г. Багрицкий, Н. Н. Асеев), Вели-
кой Отечественной войны (К. М. Симонов, П. Г. Ан-
токольский, М. Л. Матусовский). В жанре баллады
есть произведения у современных поэтов (Е. А. Евту-
шенко, А. А. Вознесенский). **Басня** — короткий, обыч-
но комический рассказ в стихах или прозе, имеющий
аллегорический, иносказательный смысл, с прямым
нравоучительным выводом. Действующими лицами
часто выступают животные, растения, вещи. Реали-
стическая выразительность, типичность образов басни
нашли яркое воплощение в творчестве И. А. Крылова.
Как сатирический жанр басня успешно развивается
в советской поэзии (Д. Бедный, С. В. Михалков,
С. В. Смирнов, С. П. Олейник).

Итак, эпос как род художественной литературы
отображает всю полноту, многогранность жизни чело-
века в ее развитии, всю глубину человеческой психо-
логии, богатство и сложность связей человека с обще-
ством, с историей. Эпос показывает события в жизни
героев в пространстве и времени, явления действитель-
ности в их причинно-следственных отношениях, сцеп-
лениях единичного с общим, открывает в частном все-
общую взаимосвязь явлений.

В программе вступительных экзаменов по литера-
туре эпическим произведениям отводится значительное
место. При анализе их поступающим необходимо со-

средоточить внимание на следующих компонентах художественного текста: тема, проблема, сюжет; система образов; авторская позиция. Пути изучения эпического произведения могут быть разные: по темам и по проблемным вопросам, по ходу развертывания сюжета, развития действия, по образам героев, комплексный путь изучения. Важно отметить, что эпическое произведение должно изучаться целостно, как художественное единство, в неразрывной связи содержания и формы. Необходимо, чтобы каждый структурный элемент произведения был понят не в его замкнутости, а в соотнесенности с общим замыслом художника, со всей системой образов. Нельзя составить, к примеру, целостное представление об образе Печорина, если мы не увидим его глазами разных рассказчиков, в разных сюжетных поворотах, обстоятельствах, в столкновениях с людьми различного общественного положения и психического склада, в окружении природы, благодаря чему герой открывается каждый раз с новой стороны.

В процессе анализа эпического произведения, особенно большого по объему, важно выделить стержневые темы, проблемы и в соответствии с этим отобрать «опорные» главы, картины, эпизоды. Несомненную пользу окажет абитуриенту пособие С. А. Леонова «Развитие речи учащихся на уроках литературы»[1]. Автор рекомендует разные варианты работы над сочинениями, предусматривающие анализ доминантных проблем программных произведений, как правило, проблем нравственно-воспитательного характера (например, «Красота истинная и ложная в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», «Счастье в понимании героев романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?»). В пособии даны практические советы, особенно необходимые абитуриентам, в сочинениях которых обычно отсутствует системно-целостное представление о произведении, умение соотнести анализируемый структурный элемент произведения (например, отдельно взятый образ или какую-то проблему) со всеми компонентами художественного текста.

В сюжетно-событийной основе эпического произведения следует выделить основные события, которые

---

[1] См.: *Леонов С. А.* Развитие речи учащихся на уроках литературы. М., 1988.

можно сгруппировать по временному признаку, лиш
проследить группировку событий вокруг определенно
го персонажа, либо сконцентрировать внимание на па
раллельном изображении одновременно происходящих
событий, параллельном развертывании человеческих
судеб.

Восприятие эпического произведения будет непол
ноценным, если поступающий не увидит в нем автор
ской позиции, которая может отличаться от позиции
повествователя (рассказчика). Например, по-разному
судят о Пугачеве и пугачевщине Гринев и автор; в ро
мане «Евгений Онегин» авторское начало особенно
ощутимо в лирических отступлениях; а в «Преступле
нии и наказании» Ф. М. Достоевского голос автора
подключается к голосам многих персонажей, образуя
своеобразную полифонию. Авторская оценка персона
жей и событий может выражаться непосредственно,
открыто — в прямых авторских характеристиках
и суждениях — либо опосредованно, скрыто — в пове
ствовании, описаниях, высказываниях героев. Необхо
димо обратить внимание на интонацию, манеру пове
ствования, изобразительно-выразительные средства,
которыми писатель выражает свою оценку происхо
дящего.

Уяснение особенностей эпоса как рода литературы
поможет поступающим написать содержательные со
чинения обобщающего или проблемного характера,
раскрыть в них понимание образной системы предло
женного для анализа эпического произведения.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Лирика — один из трех (наряду с эпосом и драмой)
основных литературных родов, предмет отображения
которого — внутренний мир, собственное «я» поэта.
В отличие от эпоса лирика чаще всего бессюжетна
(не событийна), в отличие от драмы субъективна.
В лирике любое явление и событие жизни, способные
воздействовать на духовный мир человека, воспроиз
водятся в форме субъективного, непосредственного пе
реживания, т. е. целостного индивидуального проявле
ния личности поэта, определенного состояния его
характера. «Самовыражение» («самораскрытие»)
графичности, обретает в лирике благодаря масштаб-

ности и глубине личности автора общечеловеческое значение; этому роду литературы доступна вся полнота выражения сложнейших проблем бытия. Стихотворение А. С. Пушкина «...Вновь я посетил...» не сводится к описанию сельской природы. В основе его лежит обобщенная художественная идея, глубокая философская мысль о непрерывном процессе обновления жизни, в котором новое приходит на смену ушедшему, продолжая его.

«Особенно важно, — пишет ак. Д. С. Лихачев, — знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты заботятся о создании собственного образа — в стихах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Есенина, Блока. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями. Лирика Блока воспринимается не только на фоне его биографии, но и на фоне его времени, его среды. Стихи Блока в той или иной степени связаны с «музыкой» своего времени. Пророческие мотивы отражают в них трагизм настоящего. Неясные предчувствия наступающей революции связаны с исканиями новой формы».

Каждое время вырабатывает свои поэтические формулы, конкретные общественно-исторические условия создают свои формы выражения лирического образа, и для исторически верного прочтения лирического произведения необходимо знание той или иной эпохи, ее культурно-исторического своеобразия.

Различны формы выражения переживаний, мыслей лирического субъекта. Это может быть внутренний монолог, размышление наедине с собою («Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока); монолог от лица введенного в текст персонажа («Бородино» М. Ю. Лермонтова); обращение к определенному лицу (в различном стилевом оформлении), что позволяет создать впечатление непосредственного отклика на какое-то явление жизни («Зимнее утро» А. С. Пушкина, «Левый марш» В. В. Маяковского); обращение к природе, помогающее раскрыть единство душевного мира

лирического героя и мира природы («К морю» А. С. Пушкина, «Лес» А. В. Кольцова, «В саду» А. А. Фета). В лирических произведениях, в основе которых лежат острые конфликты, поэт выражает себя в страстном споре со временем, друзьями и врагами, с самим собою («Поэт и гражданин» Н. А. Некрасова).

С точки зрения тематики лирика может быть гражданской, философской, любовной, пейзажной и т. д. Большей частью лирические произведения многотемны: в одном переживании поэта могут отражаться различные мотивы: любви, дружбы, патриотические чувства и пр. («Памяти Добролюбова» Н. А. Некрасова, «Письмо к женщине» С. А. Есенина, «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» В. В. Маяковского, «Подкупленный» Р. И. Рождественского).

Разнообразны жанры лирических произведений. Преимущественная форма лирики XIX—XX вв. — **стихотворение:** написанное стихами произведение небольшого, по сравнению с поэмой, объема, позволяющее воплотить в слове внутреннюю жизнь души в ее изменчивых и многосторонних проявлениях (иногда в литературе встречаются небольшие произведения лирического характера в прозе, в которых используются средства выразительности, свойственные стихотворной речи: «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева). **Послание** — лирический жанр в стихотворной форме в виде письма или обращения к определенному лицу или группе лиц дружеского, любовного, панегирического или сатирического характера («К Чаадаеву», «Послание в Сибирь» А. С. Пушкина, «Письмо матери» С. А. Есенина, «Послание пролетарским поэтам» В. В. Маяковского). **Элегия** — стихотворение грустного содержания, в котором выражаются мотивы личных переживаний: одиночество, разочарование, страдание, бренность земного бытия («Признание» Е. А. Баратынского, «Редеет облаков летучая гряда...» А. С. Пушкина, «Элегия» Н. А. Некрасова, «Не жалею, не зову, не плачу...» С. А. Есенина). **Сонет** — стихотворение из 14 строк, образующих два четверостишия и два трехстишия. Каждая строфа — своего рода ступень в развитии единой диалектической мысли («Поэту», «Мадонна» А. С. Пушкина, сонеты А. А. Фета, В. Я. Брюсова, И. В. Северянина, О. Э. Мандельштама, И. А. Бунина, А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилева,

С. Я. Маршака, А. А. Тарковского, Л. Н. Мартынова, М. А. Дудина, В. А. Солоухина, Н. Н. Матвеевой, Л. Н. Вышеславского, Р. Г. Гамзатова). **Ода** — лирический жанр главным образом торжественного, патетического характера, прославляющий какую-либо из ряда вон выходящее событие, выдающуюся личность. Оду отличает ораторский, «высокий стиль» речи, в ней используются славянизмы, восклицания и риторические вопросы, обращения, мифологические образы, аллегория («Вольность» А. С. Пушкина). Со временем этот жанр теряет свои формальные признаки и понятие «ода» употребляется часто лишь в переносном значении (в творчестве Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева). Черты одического стиля сохраняются в философской лирике О. Э. Мандельштама, Н. А. Заболоцкого, в гражданской лирике В. В. Маяковского («Ода революции»). **Эпиграмма** — небольшое стихотворение, зло высмеивающее какое-либо лицо или общественное явление (эпиграммы А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. И. Дмитриева, Е. А. Баратынского, С. А. Соболевского, В. С. Соловьева, Д. Д. Минаева). В советской поэзии жанр эпиграммы разрабатывали В. В. Маяковский, Д. Бедный, А. Г. Архангельский, А. И. Безыменский, С. Я. Маршак, С. А. Васильев. **Романс** — лирическое стихотворение, рассчитанное на музыкальное переложение. Жанровые признаки (без строгого соблюдения): напевная интонация, синтаксическая простота, законченность предложения в пределах строфы (стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Н. А. Некрасова, А. К. Толстого, С. А. Есенина). **Эпитафия** — надгробная надпись (обычно в стихах) похвального, пародийного или сатирического характера (эпитафии Р. Бериса в переводе С. Я. Маршака, эпитафии А. П. Сумарокова, Н. Ф. Щербины). **Стансы** — небольшое элегическое стихотворение в нескольких строфах чаще медитативного (углубленно размышляющего), чем любовного содержания. Жанровые признаки неопределенны. Например, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Стансы» («В надежде славы и добра...») А. С. Пушкина, «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор...») М. Ю. Лермонтова, «Стансы» («Я о своем таланте много знаю») С. А. Есенина и др. **Эклога** — лирическое стихотворение в повествовательной или диалогической форме, изображающее быто-

вые сельские сценки на фоне природы (эклога А. П. Сумарокова, В. И. Панаева). Мадригал — небольшое по объему стихотворение-комплимент чаще любовно-лирического содержания (встречается у Н. М. Карамзина, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова).

Каждое лирическое произведение, которое всегда неповторимо, несет в себе целостное мировосприятие поэта, рассматривается не изолированно, а в контексте всего творчества художника. Лирическое произведение можно анализировать либо целостно — в единстве формы и содержания, — наблюдая за движением авторского переживания, лирических раздумий поэта от начала до конца стихотворения, либо объединить ряд произведений тематически, останавливаясь на стержневых идеях, переживаниях, раскрытых в них (любовная лирика А. С. Пушкина, тема поэта и поэзии в творчестве М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, В. В. Маяковского, образ Родины в произведениях С. А. Есенина).

Следует отказаться от анализа стихотворения по частям и от так называемых вопросов по содержанию. Нельзя также сводить работу к формальному перечню изобразительных средств языка, вырванных из контекста. Необходимо проникнуть в сложную систему сцепления всех элементов стихотворного текста, попытаться раскрыть то основное чувство-переживание, которое выражено автором, которым проникнуто стихотворение, осмыслить функции языковых средств, идейно-эмоциональное богатство поэтической речи. Еще В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» отмечал, что лирическое произведение «нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта; будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка».

Лирика — самый субъективный род художественной литературы, в отличие от эпоса и драмы. Поэт делится с читателями своими мыслями и чувствами, рассказывает о своих радостях и печалях, восторгах и скорби, вызванных теми или иными событиями личной или общественной жизни. И в то же время ника-

кой другой род литературы не пробуждает такого отдетного чувства, сопереживания у читателя — и современника, и в последующих поколениях. Если основой композиции эпического или драматического произведения является сюжет, который можно пересказать «своими словами», лирическое стихотворение пересказать невозможно, в нем все — «содержание»: последовательность изображения чувства и мысли, выбор и расположение слов, повторы слов, фраз, синтаксических конструкций, стиль речи, деление на строфы или их отсутствие, соотношение деления потока речи на стихи и синтаксического членения, стихотворный размер, звуковая инструментовка, способы рифмовки, характер рифмы.

Идейно-художественный анализ поэтического текста включает рассмотрение его тематики, композиции, жанра, стиля, языка, стиха.

Тема — это не только изображаемые предметы и явления, но и выражение отношения автора к ним, единство «что» и «как», во многом обусловленное автобиографическим началом, личностью поэта. С темой тесно связана композиция стихотворения, которая подчинена задаче раскрытия его художественной идеи. Различные композиционные приемы помогают развитию образа-переживания. Своеобразие построения произведения также связано с его жанровой природой.

Главное средство создания лирического образа — язык, поэтическое слово. Использование в стихотворении различных тропов (метафора, олицетворение, сравнение, метонимия, синекдоха, параллелизм, гипербола, эпитет, антитеза) расширяет смысл лирического высказывания. «В лирике, — пишет Л. И. Тимофеев, — где характер выступает в индивидуальном переживании, то есть в принципе и в особенности с предельной напряженностью, это выражается и в особой экспрессивности речи, в «зычном голосе», в той весомости слова, которую мы ощущаем в стихе. Поэтому-то им и можно сказать больше, чем в прозе». Слово в стихе многозначно. В стихотворном контексте слово приобретает как бы добавочные смысловые и эмоциональные оттенки. Благодаря своим внутренним связям (ритмическим, синтаксическим, звуковым, интонационным) слово в стихотворной речи становится емким, уплотненным, эмоционально окрашенным, максимально выразительным. Оно имеет тенденцию

к обобщению, символике. Выделение слова, особенно значительного в раскрытии образного содержания стихотворения, в поэтическом тексте осуществляется разными способами (инверсия, перенос, повторы, анафора, контраст). Например, в стихотворении «Я вас любил: любовь еще, быть может...» А. С. Пушкина лейтмотив произведения создается ключевыми словами «любил» (повторяется трижды), «любовь», «любимой».

Важнейшим элементом художественой формы лирического произведения является стих. Его особенности (признаки стихотворной организации произведения): ритм, интонация, рифма, размер. Все они взаимодействуют, помогая понять образную структуру стихотворения, его смысл, его содержание. Ритм — мощное средство стиховой выразительности. Разнообразие, смена ритмов создает движение стиха. Используемая рифма (разные виды ее) несет на себе смысловую и эмоциональную нагрузку. Способами организации звукового образа стихотворного произведения выступают размер (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест), звуковые повторы (аллитерации и ассонансы). При помощи ритма, рифмы, размера, звуковых повторов создается интонация стихотворения, ее многообразие (разговорная, ораторская, песенно-напевная, интимно-дружеская, грустная, трагическая, ироническая и т. д.). Основные элементы интонации: логические ударения, паузы грамматические (обусловленные пунктуационными знаками), психологические, заставляющие читателя остановиться и еще раз вдуматься в сказанное поэтом, проникнуться его чувством, паузы, разделяющие стихотворную строку на два полустишия (цезура), межстиховые паузы, которые отделяют одну стихотворную строку от другой, паузы-переносы (возникают независимо от синтаксического строя речи и не совпадают с логическими паузами), появляющиеся там, где мысль и чувство автора достигают наибольшего напряжения.

В единстве основных идейно-художественных особенностей лирического произведения (темы, идеи, характера лирического героя, языка, интонационно-ритмического строя) проявляется своеобразие индивидуального стиля поэта.

Ко всему изложенному следует добавить, что многие лирические высказывания тяготеют к афористич-

ности, что делает их крылатыми, подобно пословицам. Такие лирические фразы становятся ходячими, заучиваются наизусть, используются применительно к определенному настрою мыслей и душевному состоянию человека. В крылатых строках русской поэзии как бы сфокусированы наиболее острые, полемические проблемы нашей действительности на разных исторических этапах. Крылатая строка — один из первоэлементов истинной поэзии. Вот некоторые примеры: «Ла только воз и ныне там» (И. А. Крылов. «Лебедь, Щука ла Рак»); «Послушай! ври, да знай же меру» (А. С. Грибоедов. «Горе от ума»); «Куда ж нам плыть?» (А. С. Пушкин. «Осень»); «Гляжу на будущность с боязнью, гляжу на прошлое с тоской...» (М. Ю. Лермонтов); «Вот прилет барин — барин нас рассудит» (Н. А. Некрасов. «Забытая деревня»); «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» (Ф. И. Тютчев); «Чтобы словам было тесно, мыслям — просторно» (Н. А. Некрасов. «Подражание Шиллеру»); «И вечный бой! Покой нам только снится» (А. А. Блок. «На поле Куликовом»); «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье» (С. А. Есенин. «Письмо к женщине»); «Я волком бы выгрыз бюрократизм» (В. В. Маяковский. «Стихи о советском паспорте»); «...Не ради славы, ради жизни на земле» (А. Т. Твардовский. «Василий Теркин»).

Более обстоятельные сведения о том, как читать и понимать стихи, что такое лирика, каковы методы и формы ее изучения, а также теоретико-литературные знания, связанные с основами стихосложения, поступающий найдет в книгах и пособиях, опубликованных в последние годы [1].

В качестве примерного образца предлагаем монографический разбор стихотворения «Я вас любил: любовь еще, быть может...»

Стихотворение написано в 1829 г. на Кавказе. В лирике А. С. Пушкина этой поры наиболее ярко выражена борьба мотивов грусти и печали с глубокой верой в жизнь, в ее светлые начала, в ее будущее. И хотя поэта тревожит личная душевная неустроенность, одиночество, оптимистические мотивы неизменно побеждают.

---

[1] См.: *Кожинов В. В.* Стихи и поэзия. М., 1980; *Медведев В. П.* Изучение лирики в школе. М., 1985; *Лисовский А. М.* Изучение лирики в школе. Киев, 1987; *Приходько В. А.* Постижение лирики. М., 1988; *Илюшин Л. А.* Русское стихосложение. М., 1988

Удивительное по чистоте и подлинной человечности чувство выражено в этом стихотворении. Любовь для А. С. Пушкина всегда остается самоотверженным, очищающим человека чувством; даже любовь неразделенная, даже когда она не находит отклика, все равно любовь — дар жизни. Поэт пишет о любви, полностью лишенной эгоизма, далекой от любви героя его романтической поэмы — Алеко, который из ревности убивает возлюбленную. Настоящая любовь альтруистична, любить по-настоящему — значит желать счастья любимому человеку, даже с другим. Любовь свободна. Заставить себя любить нельзя, так зачем же печалить и тревожить любимую.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Единственно, о чем мечтает поэт,— это о том, чтобы любовь избранника была такой же искренней, такой же нежной, как и его любовь.

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Стихотворение написано в лирико-интимной тональности. Это разговор поэта с любимой. В нем звенит печальная, грустная нота: ведь происходит прощание, если и не с любовью (она еще угасла не совсем), то с любимой женщиной. Стихотворение звучит задушевно, лирично, искренне. Строки размеренные, элегические.

Пушкин не дает описание любимой, но создает у читателя твердую уверенность, что так любить можно только достойного человека. Трижды повторенный глагол «любил» передает глубину чувства, и не случайно здесь использована форма прошедшего времени. Она символизирует непозвратимость прошлого, и даже если любовь еще «угасла не совсем», она будет похоронена на дне души. Лишь раз использовано настоящее время — «я не хочу печалить вас ничем», — отражающее основную мысль стихотворения — предоставление любимой свободы, уважение к ее личности. Лирический герой, таким образом, обозначен совершенно четко, личное местоимение «я» определяет каждую мысль (стихотворение написано от первого лица).

Из всех изобразительных средств и художественных приемов (которые поэт в этом стихотворении, по-видимому, сознательно мало разнообразит) особенное значение имеет инверсия (перестановка слов для усиления смыслового звучания): «в душе моей», «быть может», «печалить вас ничем», «то робостью, то ревностью томим», «любимой быть другим». Инверсия используется почти в каждой строке, и это придает наибольшую выразительность образу и усиливает эмоциональную окраску всего стихотворения.

Максимальная экспрессивность достигается и за счет анафоры (единоначатия) «Я вас любил...», причем в первых стихах обеих строф, наряду с анафорой, используется и аллитерация (повтор согласного звука «б»):

Я вас любил: любовь еще, быть может... —
начало первой строфы.
Я вас любил безмолвно, безнадежно... —
начало второй строфы.

Как одинаковое начало каждой из строф, так и аллитерация обусловливают то ощущение единства мысли и чувства, которым проникнут поэтический текст. Стихотворение отличается исключительным чувством гармонии, единством формы и содержания, композиционной стройностью, целостностью. И все это — всего в восьми стихах! Поистине прав Н. В. Гоголь, говоря, что у А. С. Пушкина «...все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт». Возможно, что эти строки написаны Н. В. Гоголем именно под впечатлением этого стихотворения. Действительно, бездна пространства... «То робостью, то ревностью томим» — между ними, между этими чувствами, стоящими на крайних полюсах любви, сколько еще стремлений, надежд, радости и счастья или сомнений и тревог; между ними еще вся гамма переживаний, отличающих любовь — величайшее из чувств, свойственных человеку.

Эпитеты (художественные определения) использованы только во второй строфе, и все относятся к характеристике одного понятия «любовь». Эпитеты выражены наречиями, что придает им определенную смысловую законченность, т. е. они несут смысловую нагрузку, подчеркивающую элегическую интонацию переделенной любви. Однако перечисление оттенков чувства, выраженное одними и теми же, стоящими рядом частями речи, усиливает музыкальность, плавность поэтического языка. Этому же способствуют и перекрестная рифма, и пятистопный ямб, определяющий размеренный темп стиха, и отсутствие переносов и резких перепадов интонации. В то же время чередование мужской и женской рифмы делает стих живым и пластичным. Нарушена плавность повествования лишь в седьмой строке. Чувство достигло своей кульминации, и появились логические (дополнительные) ударения, которые при чтении требуют выделения голосом:

Я вас любил так искренно, так нежно.

Отсутствие строфики свидетельствует о едином порыве, о том, что свое признание поэт произносит вдохновенно, одним дыханием.

Таким образом, композиция стихотворения, его тональность, отбор слов, характер определений, звуковая организация — все изобразительные средства и художественные приемы направлены на то, чтобы раскрыть основную идею стихотворения: любовь — это чувство высокое, гуманное, благородное, свободное от эгоизма, чувство альтруистическое.

В сочинении, посвященном анализу лирического произведения, абитуриент может наиболее ярко проявить личностное, индивидуальное восприятие художественного текста, способность к сопереживанию, степень глубины проникновения в поэтический текст, постижения авторской мысли-чувства, эмоционального и эстетического содержания произведения, ощущения его интонационного и ритмического своеобразия, попытаться выразить определенные стороны своего духовного мира, свои эстетические взгляды, художественное чутье.

СПЕЦИФИКА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В драме, как и в эпосе, наличествует система персонажей, конфликты между героями, развертывающиеся в пространстве и времени, сюжет, построенный определенным образом. Драму и эпос, в отличие от лирики, роднит объективное изображение жизни — через события, поступки, столкновения, борьбу персонажей.

Однако, по сравнению с эпосом, драма имеет свои особенности. По словам А. М. Горького, «пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы,— трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самостийно, без подсказываний со стороны автора».

Естественно поэтому, писать сочинение о драматическом произведении сложнее, чем по роману или поэме, так как в пьесах нет описательности, авторских пояснений, нет повествования, а характеры героев раскрываются в их речи, действиях и поступках, в конфликтных ситуациях, во взаимосвязях.

Основу драмы составляет действие. В отличие от эпоса, где действие описывается как совершившееся, происходившее в прошлом, действие в драме развертывается в настоящем времени, непосредственно происходит на глазах у зрителя, отличаясь активностью, непрерывностью, целеустремленностью, уплотненностью. Иначе говоря, в драме воспроизводится само действие, совершаемое героями, а не рассказывается об этом действии.

Действие показывается через конфликт, лежащий в центре драматического произведения, определяющий все структурные элементы драматического действия (в частности, композиция пьесы подчиняется раскрытию конфликта). Неразрывно связанные друг с другом, драматическое действие и конфликт выступают основными признаками драмы как литературного рода. Развитие действия и конфликта проявляется в сюжетной организации произведения. В классической драме нет широты и многоплановости сюжета, как в эпическом произведении. В драматическом сюжете сконцентрированы лишь узловые, этапные события в развитии действия и конфликта. В произведениях драматического рода сюжет отличается напряжен-

ностью и стремительностью развития, большей обнаженностью конфликта.

Драматический конфликт, отображающий конкретно-исторические и общечеловеческие противоречия, раскрывающий сущность времени, социальные отношения, воплощается в поведении и поступках героев, и прежде всего в диалогах, монологах, репликах.

Диалог в драме — основное средство развития действия и конфликта и основной способ изображения характеров (важнейшие функции драматического диалога). (В прозе диалог сочетается с авторской речью.) В нем раскрывается внешняя и внутренняя жизнь персонажей: их взгляды, интересы, жизненная позиция и чувства, переживания, настроения. Иначе говоря, слово в драме, будучи емким, точным, выразительным, эмоционально насыщенным, словом-действием, способно передать всю полноту характеристики действующих лиц.

Формой речевой характеристики персонажей в драме является и монолог — речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим, но, в отличие от диалога, не зависящая от ответных реплик. В прозе монолог играет не самую главную роль, зато преобладает в лирике. В драме в монологе раскрываются идеалы, убеждения персонажей, их духовная жизнь, сложность характера.

Итак, характер и слово в драме взаимообусловлены, находятся в единении: в речи выявляется характер, а характер, в свою очередь, накладывает отпечаток на речь персонажа. Возникает требование строгой индивидуальности речи каждого героя. Эту особенность драмы подчеркивал А. М. Горький в статье «О пьесах»: «Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным». А значит, драма требует от читателя развитого и всестороннего воображения. Опираясь, в принципе, лишь на драматическую речь (прежде всего диалоги, монологи), читатель должен представить себе место и время действия, внешний облик героев, их манеру говорить и слушать, их движения, жесты, мимику, почувствовать, что скрывается за словами и поступками в душе каждого из персонажей.

Говоря о специфике драматического образа, методист Н. А. Демидова указывает, что в драматическом

произведении изображение человека отличается большей напряженностью, а чувства, мысли персонажа — большей сосредоточенностью, целеустремленностью. Герой рассказывает о себе, вступает в спор, отстаивает свои убеждения и, главное, действует, совершает поступки, обусловленные его характером, жизненной позицией. О характере героя, его поведении, отношении к людям, событиям говорят и другие персонажи пьесы. Душевное состояние персонажа в тот или иной момент раскрывают также ремарки автора (пояснения к тексту пьесы).

Целенаправленность действия, как и поведения героев, в драме, напряженность и сосредоточенность драматических характеров — это требование к драматическому произведению принято называть в литературоведении «единством действия». Драматург стремится к внутреннему единству всего произведения, максимальной собранности событий и эпизодов в один узел. В. Г. Белинский утверждал, что «действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов... в ней все должно быть направлено к единой цели, к одному намерению». Единство действия, которое критик понимал как единство идейного содержания, он считал законом драмы. Правда, единство действия допускает, наряду с основным сюжетом и главными героями, существование других сюжетных линий и второстепенных персонажей.

С особенностями развития действия и конфликта в драматическом произведении связано его жанровое своеобразие. Драма как род литературы существует в различных жанрах: трагедия, драма (в узком, жанровом смысле), комедия, трагикомедия, фарс, водевиль, мелодрама. **Трагедия** — драматическое произведение, проникнутое пафосом трагического. Основу трагедии составляют коренные проблемы человеческого бытия, столкновения личности с судьбой, обществом, миром, выраженные в напряженной форме борьбы сильных характеров и страстей. Неразрешимый общественно-исторический конфликт сопровождается страданием и гибелью главного героя («Гамлет» В. Шекспира, «Фауст» И. Гете, «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Гроза» А. Н. Островского). **Драма** (как жанр) изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но, по

сравнению с трагедией, не безысходных отношениях с обществом или с собой. В отличие от неразрешимого трагического конфликта, в драме конфликт так или иначе разрешим («Бесприданница» А. Н. Островского, «Чайка» А. П. Чехова, «На дне» А. М. Горького, «Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Нашествие» Л. М. Леонова, «Утиная охота» А. В. Вампилова, «Дальше... дальше... дальше...» М. Ф. Шатрова). **Комедия** — драматический жанр, в котором действие и характеры трактуются в форме комического. В комедии изображаются такие жизненные положения и характеры, которые вызывают смех. Герои этого жанра внутренне несостоятельны, не соответствуют своему положению, предназначению и тем самым развенчиваются смехом. По характеру комического различают комедии: сатирическую («Ревизор» Н. В. Гоголя), «высокую», близкую к драме («Горе от ума» А. С. Грибоедова), лирическую («Вишневый сад» А. П. Чехова) и др. Комедия является наиболее универсальным жанром драматургии. Именно комедия составляет жанровую доминанту исторически зрелой, реалистической драматургии, о чем свидетельствуют произведения А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова. Эту извечную склонность драматургии к комедийному началу, вероятно, следует объяснить ее глубинной приверженностью к игре как форме поведения — к игре, так или иначе связанной с духом радости, веселья и смеха. **Трагикомедия** — драматическое произведение, обладающее признаками как комедии, так и трагедии. В основе трагикомедии лежит ощущение относительности существующих критериев жизни, одно и то же явление драматург видит и в комическом и в трагическом освещении. В трагикомедии сочетаются смешные и серьезные эпизоды, смешиваются комические и возвышенные характеры («Буря» В. Шекспира, «Три сестры» А. П. Чехова).

Раскрывая идейный смысл драматического произведения, выявляя основной конфликт, необходимо видеть, как в понимании этого смысла, в существе этого конфликта выражается мировоззрение автора, его идейная позиция. Драматург, не вмешиваясь в развитие действия, не комментируя поступки героев, не высказывая непосредственно своего отношения к ним, тем не менее выражает свое отношение к происходящему в пьесе. Авторская позиция проявляется в отбо-

ре материала, в сущности конфликта, в характерах г.
роев, авторских ремарках, а также в заглавии пьесы,
которое всегда связано с ее идеей, в композиции пр.
изведения, в группировке действующих лиц, и прежде
всего в том, какие вопросы ставятся в пьесе и как он
решаются в финале.

В процессе анализа драматического произведения
важно затронуть также проблему традиций и новат.
торства: что наследует драматург у своих предшест.
венников и в то же время что принципиально нового
вносит он в историю драматургии, что в его творче.
стве представляет интерес для наших современников.

Следует также учесть сценичность драматического
произведения. Специфическая особенность драмы
в том, что она пишется для сцены и живет на ней. Но
это не исключает и большого воздействия драмы при
ее чтении. Драма — искусство одновременно и словес.
ное и сценическое. Пьеса воспитывает и читателя и зри-
теля. Но только при сценическом воплощении драма
получает вполне законченную форму и способна воз-
действовать на публику, на массу присутствующих
как целое. (Эпос и лирика предназначены для чтения
«про себя».) Творение драматурга и спектакль, со-
зданный на его основе, во многом отличаются друг от
друга. Интерпретация драмы режиссером и актера-
ми — это в значительной мере новое произведение,
близкое, созвучное опыту сегодняшней зрительской
массы, способное увлечь ее, хотя в то же время режис-
сер и актеры стремятся сохранить и донести до ауди-
тории верность «духу» (смыслу) написанного драма-
тургом.

Включенные в программу вступительных экзаме-
нов по литературе пьесы имеют свою типологию. «Горе
от ума», «Ревизор», «Гроза» составлены в «классиче-
ском ключе»; «Вишневый сад», «На дне» и большая
часть пьес советских драматургов написаны в так на-
зываемом «новом ключе».

Пьесы в «классическом ключе», как правило, име-
ют последовательные этапы движения сюжета — экс-
позицию, завязку, развитие действия с несколькими
кульминационными сценами, развязку.

Остановимся на одной из них — пьесе «Гроза»
А. Н. Островского, раскроем схематически ее важней-
шие идейно-художественные особенности.

«Пьесой жизни» назвал Н. А. Добролюбов «Гро-

зу», а создание образа Катерины — «шагом вперед» во всей русской литературе.

Пьеса начинается с экспозиции, вступительной части: знакомство с действующими лицами, с условиями их быта, нравами. Незаметно и естественно происходит завязка — обозначение конфликтов и главного из них — Катерины и представителей «темного царства». Жизненные конфликты в «Грозе» выступают как столкновения, противоречия, скрытая и явная борьба характеров. Социальный, психологический, нравственный конфликты составляют основу сюжета.

Развитие действия доходит до кульминации. Покаяние Катерины в четвертом действии — момент наивысшего напряжения. Гибель Катерины — развязка пьесы.

В процессе развития действия типические характеры раскрываются в типических обстоятельствах, всесторонне, многогранно. При этом Островский, как и Гоголь, не пренебрегает «говорящими» фамилиями, именами: Дикой, Кабаниха, Тихон, Кулигин (от слова «кулига» — расчищенная земля, находящаяся вдали от общей. Отсюда и поговорка: «К черту на кулички»).

Важную роль в «Грозе» играют эпизодические и внесценические персонажи, без которых, по мнению Н. А. Добролюбова, нельзя понять лицо главной героини и можно легко исказить смысл всей пьесы.

Каждый персонаж (Катерина, Кабаниха, Дикой, Феклуша и др.) говорит по-своему. Речь каждого героя индивидуальна по синтаксическому строю, лексике, интонации. Например, характер Катерины, ее решительный протест, мотивированный жизненными и психологическими обстоятельствами, ярко выражен и в ее словах: «А уж коли очень мне здесь опостылет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь».

Но не только речь героя раскрывает особенности его характера, не менее важными считаются действия, поступки, отношение к другим людям, событиям, особенно поведение в сложных ситуациях. И мы знаем, что решительный характер Катерины проявился и в ее трагической гибели.

При анализе пьесы уместно включить в разбор понятие «логика развития характера». Действия и по-

ступки Дикого наиболее отчетливо выявляют его са-
модурство.

Прослеживая взаимосвязи и взаимодействия пер-
сонажей, мы отмечаем, как нарастает драматизм со-
бытий, завершающийся кульминационной сценой.

Пьеса «Гроза» — «великая русская трагедия». Так
определяет ее жанр известный драматург и театровед
А. Л. Штейн. Понимание «Грозы» как трагедии нашло
обоснование и в современном литературоведении.

Семейно-бытовой и психологический конфликты
в пьесе имеют социальную основу. Разоблачаются са-
модуры «темного царства» как виновники гибели Ка-
терины. Конфликт в «Грозе» имеет неразрешимый ха-
рактер. Иначе Катерина поступить не могла. Пафос
пьесы, как видим, трагический.

Изучение статьи Н. А. Добролюбова «Луч света
в темном царстве» особенно углубит художественное
восприятие этого драматического произведения.

Значительные изменения (каждый по-своему)
в композицию, сюжетное развитие пьесы, в сцениче-
ское движение ее внесли А. П. Чехов и А. М. Горький.
В их пьесах действуют новые характеры, новые типы,
а если появляются и представители прежних социаль-
ных групп и классов, то они раскрываются иначе.
В ткань пьесы включается символический, аллегори-
ческий, ассоциативный подтекст, значительно усили-
вается аккомпанемент (песенный, музыкальный, шу-
мовой). В пьесах «Вишневый сад» и «На дне» мы не
встречаем последовательного развития сюжета с тра-
диционными компонентами — экспозицией и завяз-
кой. Пьесы начинаются сразу с действия, и в процессе
уже сценического движения каждый персонаж выяв-
ляет себя «самосильно», через поступки, отношение
к другим лицам, событиям, собственной речью. Первое
знакомство с основными героями происходит сразу же,
в начальных сценах.

При изучении пьес «Вишневый сад» и «На дне»
следует не только разбирать систему образов, их
идейный смысл, надо уделить внимание жанровой
характеристике и усложненной сюжетно-композици-
онной структуре этих пьес. Каждая пьеса А. П. Че-
хова и А. М. Горького была по-своему новаторской.
Особую роль в них играет развязка: именно финаль-
ные сцены, как правило, помогают определить идею
произведения, прояснить позицию автора.

Отметим оригинальность композиции «Вишневого сада». В отличие от пьесы «Гроза», где конфликты развиваются по восходящим линиям, в «Вишневом саде» сюжетные линии расположены как бы веерообразно. В центре пьесы не герои и не события, а сад, к которому проявляется различное отношение действующих лиц, с садом связываются их переживания.

Отчетливо прослеживаются сюжетные линии пьесы. С одной из них связан социальный конфликт. Это конфликт между уходящим со сцены дворянством (Раневская, Гаев и их окружение) и пришедшей на смену буржуазии в лице Лопахина. Этот конфликт разрешается в пользу торжествующего Лопахина, «хищного зверя», по определению Пети Трофимова.

Другая сюжетная линия — социально-романтическая. «Вся Россия — наш сад» — так мечтают Петя и Аня. Их романтическая мечта сталкивается с прагматицизмом Лопахина, по воле которого вырубается чудесный вишневый сад.

Оригинальная композиция органически сливается с жанровым своеобразием пьесы. Почему пьесу называют лирической комедией? Во-первых, в комедии обязательны комические положения и комические персонажи. (Здесь это Шарлотта, Яша, Епиходов, Симеонов-Пищик.) Во-вторых, важнейшим элементом драматического жанра является пафос. Пафос этой пьесы не драматический, а комическо-лирический. Постоянно чувствуется как бы присутствие автора, его насмешливое, иногда участливо-грустное отношение к героям.

Мастерски используется индивидуализация речи персонажей, например Гаева.

Прием пародийности — один из важнейших элементов комедии. Лакей Яша — выразительная и яркая пародия.

Своеобразие, неповторимый колорит чеховских пьес создает подтекст — второй смысл, второе звучание фразы, которое автор тонко вкладывает в уста своих героев, в музыкальное и шумовое оформление.

В пьесе «Вишневый сад» лирическая грусть, переживания, воспоминания усиливаются аккомпанементом. Старинный шкаф отпирается со звоном; ранним утром Варя слушает пение скворцов, доносящееся из сада; постоянным спутником компании является гитара, на которой играет Епиходов. Потом мы услы-

шим и звук оборванной струны. Ночью мы слышим завывание ветра, стук колотушки сторожа. Под оркестр не только танцуют и плачут, под музыку вступает в старинные владения дворян новый хозяин — купец Лопахин. И наконец, мы слышим стук топора. Рубят вишневый сад. Аккомпанемент — важнейший элемент психологизма пьесы. Он способствует усилению соответствующего настроения. Особое значение в пьесе имеют ремарки.

Таким образом, мы видим, что пьеса «Вишневый сад» оригинальна и является новаторской по жанру, сюжету, композиции, по способам раскрытия характеров. Анализ этих сторон драматического произведения даст возможность изучающим осмыслить известный поворот в драматургии в начале XX в., понять художественное построение пьесы в «новом ключе».

САТИРА КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

В процессе литературоведческой подготовки к сочинению особое внимание следует уделить сатире. В русском критическом реализме можно выделить сатирическое и психологическое направления (школы).

Сатира — способ проявления комического в искусстве, состоящий в уничтожающем осмеянии отрицательных явлений действительности, разоблачении пороков общественного значения. Сатира борется с «главным, существенным злом», она есть «грозное обличение против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия», писал Н. А. Добролюбов.

Сатира — социально окрашенный смех (социальная эмоция): ее особенности исторически и национально своеобразны, они менялись от эпохи к эпохе в зависимости от изменения самой действительности как объекта сатиры. Эпоха Возрождения дала Ф. Рабле и М. Сервантеса, век Просвещения — Д. Свифта и Вольтера. В русской литературе сатирическое направление в XVIII в. связано с А. Д. Кантемиром, Д. И. Фонвизиным, Н. И. Новиковым; в литературе XIX в. — с Н. В. Гоголем, М. Е. Салтыковым-Щедриным. В советской литературе сатирическое начало отличает произведения В. В. Маяковского, М. М. Зощенко, А. П. Платонова, Е. Л. Шварца,

Н. Р. Эрдмана, И. Ильфа и Е. Петрова, М. А. Булгакова, В. М. Шукшина, С. В. Михалкова, Ф. А. Искандера, М. М. Жванецкого.

«Отличительные признаки сатиры — подчеркнутая тенденциозность, публицистичность, сознательное заострение жизненных проблем, смелое нарушение пропорций в изображаемых явлениях. Сатирический образ поэтому всегда условен, он порожден взглядом на мир «с одного боку» (Н. Гоголь) или «через увеличительное стекло» (В. Маяковский). Сатирическое изображение отдельного лица может быть намеренно искаженным — с целью подчеркнуть в преувеличенно-смешной форме характерные черты изображаемого: так создается шарж, или карикатура. Чаще всего сатира прибегает к гротеску, гиперболизации, к фантастическому заострению жизненных ситуаций»[1].

И гротеск, и гипербола — это художественное сатирическое преувеличение. Но если в гиперболе сохраняется правдоподобие изображаемого, то в гротеске правдоподобие уступает место фантасмагории (преувеличение типического явления или образа доходит до абсурда, нелепости, ужаса).

Помимо сатиры существуют и другие разновидности комического: юмор, ирония, сарказм. Юмор — осмеяние недостатков частного характера. «Юмор, — говорит А. В. Луначарский,—это изображение чего-нибудь смешного сквозь призму глубокого снисхождения к этому смешному». Если сатирический смех — разящий, наступательный, уничтожающий, то юмористический — мягкий, сочувственный, дружелюбный, снисходительный. Ирония — насмешка посредством иносказания; такой стилистический оборот речи, в котором употребляются слова и выражения положительного значения в отрицательном смысле. Сарказм — злая ирония, ядовитая насмешка.

Социальной основой сатиры является борьба нового со старым, нарождающихся и развивающихся форм жизни против отживающих, уходящих, но еще цепко держащихся за свои позиции.

Сатира по природе своей реалистична, хотя и пользуется символикой, фантазией, условными формами.

К. Маркс писал: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит

---

[1] Литература: Справочные материалы. М., 1988. С. 166.

в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым.

О предмете сатиры (ее общественной основе) и эстетическом идеале (идейных позициях автора) так говорил М. Е. Салтыков-Щедрин: «В самом деле, для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно осознавала тот предмет, против которого направлено ее жало».

Идеал писателя чаще всего выражается в положительном герое. Но в сатире его может и не быть. Н. В. Гоголь говорил, что единственным героем его комедии «Ревизор» является смех. В самой позиции писателя заключается и психологически-нравственная основа сатиры. Между сатирическими персонажами, носителями общественных пороков, и позицией автора, его нравственными, эстетическими принципами создается как бы «психологическая несовместимость»; писатель не может не разоблачать неприемлемое, отвратительное в жизни, которое к тому же прикрывается то добродетелью, то патриотизмом, то гуманизмом.

Наряду с общей художественной основой обычных эпических, лирических и драматических жанров сатирические жанры имеют свою специфику. Помимо басни и эпиграммы сатирическая направленность свойственна памфлету и фельетону, в которых сильно публицистическое начало, соединяются злободневность, документальность, образность (в этих жанрах выступали А. М. Горький, В. В. Маяковский, М. Е. Кольцов, Д. Бедный, Я. А. Галан и др.).

Сатирическими могут быть и целое произведение, и отдельные образы, ситуации, эпизоды.

Безграничны приемы сатиры: стилизация, пародирование, использование различных функциональных стилей речи, включение пословиц, поговорок, загадок, афоризмов, «крылатых выражений», подделка под стиль документов, недомолвки, намеки, аллегории, ассоциативность, основанная на различных видах связей.

Часто сатирики пользуются приемом «возвышения» или «снижения» героя на «лестнице его общественного положения». Такой сатирический художественный спо-

соб положен в основу «Ревизора» («возвышение»), сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина («снижение»).

Особую роль в сатире играет так называемый эзопов язык, т. е. иносказательная речь. Представители животного, растительного мира в баснях и сказках выступают как образы-символы.

Много интересных наблюдений, касающихся особенностей сатирической поэтики, стиля Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, поступающие найдут в исследованиях известных литературоведов Ю. В. Манна и Д. П. Николаева[1].

О специфике сатирической драматургии, и в частности сатирической комедии, подробно говорится в книгах И. Л. Вишневской и В. В. Фролова[2].

Сатира всегда современна. Она не только идет по горячим следам событий. Она пытается заглянуть в завтрашний день. Не связанная с актуальнейшими проблемами современной действительности сатира немыслима. Как никогда нам необходима большая сатира сегодня для разоблачения бюрократии, вскрытия теневых сторон настоящего во всех сферах.

Еще раз обратим внимание поступающих на обязательное отражение в сочинении по сатирическому произведению трех его аспектов: предмета (объекта) сатиры, авторской позиции писателя (во имя чего и с какой целью он разоблачает пороки общества, высменвает недостатки), сатирических художественных приемов.

---

[1] См.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988; *Николаев Д. П.* Смех Щедрина. М., 1988.

[2] См: *Фролов В. В.* Муза пламенной сатиры. М., 1988; *Вишневская И. Л.* Действующие лица. М., 1989.

Глава четвертая

Способы составления планов сочинений, принципы членения различных тем

Важнейшим элементом сочинения является план. Известный методист М. А. Рыбникова отмечала, что составить удачный план — «это значит отдать себе отчет и в идейном содержании вещи, и в ходе событий, и в их причинно-временной связи; ...это значит сделать существенно важную языковую работу: найти нужные слова (обобщения читателя), выбрать из текста наиболее подходящие слова автора, передающие смысл части».

О пользе плана и его роли в организации материала, определенной направленности плана, различных его видах, об основных требованиях к плану и самом процессе нахождения формулировок пунктов и подпунктов плана, о типичных ошибках, встречающихся в планах, поступающий может узнать из новейших методических пособий, изданных в последние два-три года[1].

В помощь абитуриенту мы предлагаем принципы членения тем сочинений разных видов.

Принцип членения, основанный на понимании многосторонности темы и необходимости освещать разные ее аспекты. Этот принцип можно использовать в сочинении об одном литературном герое, что позволит раскрыть идейно-художественное богатство образа. При этом не следует забывать о важности сопоставления

---

[1] См.: *Морозова Н. П.* Учимся писать сочинение. М., 1987; *Крундышев Л. А.* Сочинение как вид самостоятельной работы. М., 1987; *Леонов С. А.* Развитие речи учащихся на уроках литературы. М., 1988.

героя с другими действующими лицами этого же произведения или с героями других авторов.

В качестве конкретного примера приведем план сочинения на тему: «Разночинец-демократ Базаров».

1. Общественно-политическая и идейная борьба между дворянскими либералами и разночинцами-демократами. Позиция и отношение к этой борьбе И. С. Тургенева.
2. Происхождение, воспитание, образование Базарова; его взгляды, убеждения, идеалы.
3. Черты характера героя, твердость воли, трудолюбие, бескомпромиссность, прямота суждений и чувств, беспощадная требовательность к себе.
4. Противоречивость натуры Базарова.
5. Способы художественной обрисовки героя и раскрытия его характера:
   а) статично-динамичный портрет;
   б) индивидуализация речи героя особенности лексики, манера говорить; диалоги, споры — основной способ раскрытия характера героя, его взглядов; внутренние монологи, несобственно-прямая речь;
   в) характеристика Базарова другими персонажами;
   г) смерть Базарова (в описании смерти герой в полной мере раскрывается его активное, героическое начало).
6. Оценка образа Базарова Д. И. Писаревым в отношение Н. Г. Чернышевского к тургеневскому «нигилисту».
7. Идейно-нравственный смысл образа Базарова. Что привлекает в нем нашего современника?

Подобного подхода требует сочинение (усложненный вариант) на тему: «Образ В. И. Ленина в одноименном очерке А. М. Горького». В плане к сочинению поступающий должен отразить прежде всего многогранность образа В. И. Ленина, стратег и тактик революции («великий практик»), пламенный трибун, блестящий и глубокий мыслитель; такие черты характера Ленина-вождя и Ленина-человека, как дар исторического предвидения, «воинствующий оптимизм материалиста», душевное отношение к людям труда, простота, самоограничение. Задаче многостороннего подхода к образу подчиняется и композиция очерка: нарушение хронологической последовательности в изложении событий с целью полнее, глубже раскрыть свойства и особенности характера В. И. Ленина. В этом случае главным приемом в произведении выступает авторское восприятие образа Ленина, социально-философские размышления Горького. Желательно особо отметить в плане различные художественные способы воссоздания образа вождя: динамичный портрет, прямую речь, диалоги, мысли В. И. Ленина, переданные в косвенной форме и в форме несобственно-прямой речи, высказы-

ления лиц, знавших Владимира Ильича, ленинские оценки явлений литературы и искусства и т. д.

Такой принцип целесообразно использовать и в бо-лее сложных темах, например, в сочинениях по сати-рическим произведениям, в которых обязательно сле-дует осветить такие стороны, как предмет сатиры, по-зиция автора (эстетический идеал писателя), приемы сатирической обрисовки. При этом отмечается обще-ственная обусловленность появления сатирического произведения как художественной формы борьбы за утверждение нового путем разоблачения пороков. Нельзя забывать и о воспитательном значении сатиры.

В сочинениях, посвященных анализу идейного со-держания и художественного своеобразия произведе-ния, также применяется комплексный принцип подачи материала: раскрываются тематика, проблематика, система образов, их идейный смысл, способы типиза-ции, конфликты, сюжет, композиция, жанр, стилевая манера автора, пафос произведения.

Сравнительно-сопоставительный принцип будет до-минировать в сочинении, предполагающем сравнитель-ную характеристику. В произведениях искусства, осо-бенно в литературе, сравнение — самый распростра-ненный способ воссоздания художественного образа. Существуют разные виды сравнения: по сходству, по противоположности (контрасту) и др. Целесообразно вначале рассмотреть общие черты, свойственные геро-ям, а затем противоположное в них. Сопоставительный принцип даст возможность абитуриенту заметить то особенное, индивидуальное, что есть в каждом образе, и отразить его в сочинении. Сопоставление второсте-пенных персонажей с главными дает возможность луч-ше увидеть преобладающие черты тех и других, под-черкнуть, оттенить определенные качества главных ге-роев. Например, рядом с пародийными персонажами Ситниковым и «синим чулком» Кукшиной Базаров вы-глядит значительнее, крупнее, ярче и обаятельнее как личность. Рисуя партизанское движение в романе «Война и мир», Толстой наряду с основными персона-жами (Денисов, Долохов, Петя Ростов) включает в по-вествование старостиху Василису, дьячка и др. Особую роль занимают в романе обрисованные по сходству, контрасту и индивидуальной неповторимости герои из народа — Тихон Щербатый и Платон Каратаев.

При сравнительной характеристике героев сопостав-

ляется также авторское отношение к ним, что должно быть учтено в сочинениях поступающих. В выводах и обобщениях целесообразно сказать о художественном вкладе писателя в создание галереи образов, их литературном, воспитательном и общественном значении.

Сравнительно-сопоставительный подход к материалу необходим при характеристике группы образов, а также при написании сочинения о важных исторических событиях. Сочинение этого варианта поможет поступающему раскрыть свои представления о правде истории и правде искусства (художественной правде). Сопоставительный анализ-характеристика исторических лиц и вымышленных (литературных) героев здесь необходим.

Сочинения обзорно-обобщающего типа требуют **подтемного анализа**, разбора каждой подтемы в ее идейно-художественном освещении.

В сочинениях, посвященных анализу критической статьи, обобщающей характеристике литературного типа — «маленького человека», «лишних людей» и т. д., — возможно использование **последовательно-хронологического принципа** членения материала. В данном случае прежде всего необходимо придерживаться хронологической последовательности в трактовке образов, а затем использовать сравнительно-сопоставительный способ для выяснения эволюции того или иного типа.

Сочинение по критической статье обычно не вызывает затруднений. Правильно излагаются ее основные положения, рассуждения критика, подтверждающие выводы. Рекомендуем в качестве примера план сочинения «В. И. Ленин о Л. Н. Толстом», построенный по принципу разностороннего подхода к теме:

1. В. И. Ленин об эпохе, о характерных особенностях жизни в России, в которых Л. Н. Толстой сложился как художник и как мыслитель.
2. Л. Н. Толстой — выразитель идей и настроений патриархального крестьянства переходного периода (периода подготовки первой русской революции).
3. «Кричащие противоречия» во взглядах и творчестве великого писателя.
4. В. И. Ленин о своеобразии художественного метода, мастерства Л. Н. Толстого, о сложных взаимосвязях его мировоззрения и метода.
5. Л. Н. Толстой — «зеркало русской революции»: существенные

стороны русской революции, отразившиеся в произведении писателя.

6. Мировое и национальное значение Л. Н. Толстого.
7. Народность произведений писателя.
8. В. И. Ленин об отношении к творческому наследию Л. Н. Толстого; что в нем отошло в прошлое и что принадлежит будущему.
9. Научное значение статей В. И. Ленина о Л. Н. Толстом.

Наиболее труден принцип анализа проблемных тем, который требует многостороннего подхода к рассмотрению уже не темы, а проблемы и способов ее освещения в произведении. Для написания такого сочинения следует уяснить, что такое народность, партийность, гуманизм, традиции и новаторство, художественный метод и мировоззрение, необходимо ясно представить идейное выражение сущности этих проблем в разных компонентах (элементах) художественного произведения.

Приведем конкретный пример, связанный с освещением такой проблемы, как народность романа Л. Н. Толстого «Война и мир»:

1. Проблема народа в 60-е годы XIX века и отношение к ней Л. Н. Толстого.
2. Народ — решающая сила истории. «Мысль народная» — главная идея романа (Толстой видит в народе источник нравственности, необходимой для всего общества).
3. Изображение войны 1812 года как справедливой, освободительной, народной войны; русский народ на войне (Толстой — создатель энциклопедии народных типов, характеров).
4. Народность образа Кутузова: органическая связь судьбы Кутузова с судьбой народа, с мнением народным.
5. Изображение героев из народа (на фронте и в партизанских отрядах:
   а) Тушин — олицетворение народного характера;
   б) воплощение в Тихоне Щербатом лучших черт народа-борца.
6. Народность позиции Толстого в отношении к Наполеону: разоблачение культа Наполеона, развенчание его как «творца истории».
7. Народность позиции Толстого в обрисовке Александра I, придворного дворянства, офицеров-аристократов: разоблачение казенного патриотизма, бездуховности, эгоизма, трусости, карьеризма Аракчеева, Растопчина, князя Василия, Жеркова, Друбецкого, Берга и др. (враждебность их интересам Родины, народа).
8. Народность позиции Толстого по отношению к «ищущим» героям:
   а) думы Андрея Болконского об облегчении участи народа; осознание им войны с захватчиками как общенародного бедствия (князь Андрей разделяет патриотические чувства народа);
   б) прозрение Пьера Безухова в результате общения

с простыми людьми, познания народного духа (Пьер приходит к важнейшему жизненному решению: быть таким, как «они»).

9. Народность образа Наташи Ростовой: героиня сильна народным патриотизмом, народным чувством, народной правдой (Наташа — живая частица «мысли народной» в романе).
10. Народность языка романа, совершенство художественной формы.
11. Ленинская оценка народности в понимании Толстого.

Что касается творческих сочинений, в них могут быть использованы в той или иной мере все указанные способы членения темы.

Глава пятая

Наиболее типичные логические и грамматико-стилистические ошибки и пути их устранения

Часто встречающиеся в сочинениях поступающих специфические ошибки связаны с незнанием некоторых законов логики.

В логике (науке об общих законах мышления, о способах доказательств и опровержений) есть понятие «элементарное суждение», включающее подлежащее (субъект) и логическое сказуемое (предикат), т. е. то, что высказывается о подлежащем. Раскрывая содержание какого-либо понятия, абитуриенты должны знать его существенные признаки (видовые, родовые, качественные, количественные, главные и второстепенные, функциональные свойства и т. п.), зависящие от сущности самого субъекта (подлежащего).

Например, пишут: *«Пейзаж — это природа»*. В данном случае нарушен закон тождества, поскольку отождествляются неравнозначные в родо-видовом отношении понятия.

Весьма часты ошибки в суждениях абитуриентов, раскрывающих причину или следствие какого-либо явления, когда поступающие что-то утверждают, обосновывая свою мысль несущественным доводом: *«Некрасов — народный поэт, так как он всех крестьян наделяет привлекательными чертами и широко использует фольклор»*. Здесь мы видим нарушение логического закона достаточного основания. Во-первых, поэт отнюдь не всех крестьян «наделяет привлекательными чертами». Вспомним:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда;

Чем тяжелей наказанье,
Тем им милей господа!

А во-вторых, и это главное, Некрасова мы считаем народным поэтом не только и не столько на основании этой черты его творчества!

Аналогичный пример: *«Обитатели ночлежки Костылева не способны подняться на борьбу, так как среди них не было опытного вожака»*. Только ли в этом и вообще в этом ли дело?

Часто встречаются утверждения типа *«Сюжет, композиция, стиль и художественная форма поэмы «Хорошо!» слиты воедино»*. В данном случае мы видим не только недопонимание значения литературоведческих терминов, но и нарушение соотношения части и целого: сюжет, композиция и стиль — важнейшие элементы художественной формы. Неумение разграничить понятия приводит и к такого рода ошибкам, когда смешиваются образы исторических деятелей и вымышленные герои: *«В романе «Война и мир» изображены участники Бородинской битвы: Кутузов, Багратион, Болконский, Безухов»*.

Ошибочны противопоставление однородных или объединение в одно целое разнородных понятий: *«Толстой правдиво,* но *с большой художественной силой показал русское крестьянство»*.

Поступающие должны знать основные способы доказательств: индуктивный, дедуктивный и смешанный, а также иметь представление о силлогизме (простом и сложном). С понятием «индуктивный» и «дедуктивный» они встречаются в системе математических доказательств: от частного к общему (индуктивный метод) и от общего к частному (дедуктивный). Абитуриенты могут строить свои суждения, отправляясь от фактов, примеров, доводов, иллюстраций к выводам, обобщениям, или наоборот: вначале утверждение определенного положения, а затем его обоснование. Чаще всего используется смешанный способ.

Доказательства могут быть непосредственными (прямыми) — факты биографии героя, его высказывания, мнение автора, критики, и опосредованными (косвенными) — предположения, гипотетические высказывания.

В системе доказательств абитуриенты пользуются чаще всего силлогизмом (простым или сложным). Силлогизм — умозаключение, состоящее из двух

суждений (посылок — большей и меньшей) и вывода. Простой неполный силлогизм состоит из одной посылки и вывода, сложный — из нескольких суждений (посылок) и двух и более выводов; каждая посылка в силлогизме должна быть истинной, однопорядковой (видовой, родовой), и вывод должен соответствовать здравому смыслу.

Пример (схема) простого силлогизма: «Героизм требует подвига. Данко совершил подвиг (такой-то). Следовательно, он — герой». Здесь все верно. Но вот в таких предложениях автор не заметил ложности своего вывода: «*В трагедии Катерины показана участь порабощенной женщины, которая осмелилась выступить против тирании «темного царства». Эта трагедия возникла потому, что в Калинове появился Борис, в которого влюбилась замужняя Катерина*».

Вот пример сложного силлогизма из сочинения «Тема Родины в поэзии Сергея Есенина»:

«Моя лирика, — признавался Есенин, — жива одной большой любовью — любовью к Родине. Чувство Родины — основное в моем творчестве». Однако Родина в стихах Есенина — это не только «родимый дом», «рязанские раздолья». В «малой родине» видны приметы всей земли — «большой родины», которая для всех одна. Вот почему нельзя считать Есенина только крестьянским поэтом, певцом деревни. И хотя сам Есенин называл себя «последним поэтом деревни», «крестьянским сыном», но этим он лишь определял корни своего творчества, ту питательную среду, где забил чистый родник его поэзии.

Другой пример, в котором, на наш взгляд, удачно доказывается утверждение: «Лев Толстой — психолог»:

Таким образом, мы видим, что ведущий принцип изображения характеров у Толстого — психологический. Писатель связывал вопросы общественной жизни, проблему переустройства мира с этическими вопросами, с моральным обликом человека, с основами его психической жизни. Он развивал теорию нравственного самоусовершенствования как путь к преобразованию общества, к изменению отношений между людьми на основе добра и истины. Вот почему проблема морального становления и развития личности имела для художника первостепенное значение, и решает он ее не отвлеченно, а в связи со всей социальной обстановкой и окружающей средой, в которой создается данный характер. Проникая в сложную, противоречивую психологию людей различных социальных слоев, профессий, возрастов, Толстой раскрывает характерные черты индивидуальности того или иного персонажа, благодаря чему каждое лицо вызывает определенное эмоциональное к нему отношение — сочувствие или презрение, восторг или негодование. За внешним обликом или поведением героя мы всегда ощущаем его внутреннюю сущность, его нравственные ка-

Мыслить точно и последовательно, уметь обосновывать свои утверждения, выводы — вот задачи, стоящие перед абитуриентом в процессе работы над сочинением.

Для общей ориентации рекомендуем ряд пособий [1].

Не менее важна другая сторона подготовки к написанию сочинения. Поступающий должен владеть словом в той или иной стилевой манере, использовать в полной мере выразительно-изобразительные, эмоционально-экспрессивные возможности лексики, уметь свободно излагать мысли, избегать штампов и ошибок в употреблении слов, выражений.

В процессе подготовки к сочинению полезно вспомнить, что такое синонимы — слова, близкие или тождественные по своему значению, но отличающиеся оттенками значения (близкие), или стилистической окраской — сферой употребления (тождественные), или обоими этими признаками. Например, абитуриенты часто употребляют в сочинении слово *показывает* (автор) (иногда на одной странице встречается 5—7 раз), тогда как можно воспользоваться многими его синонимами в зависимости от контекста. Так, в сочинении по сатирическому произведению, можно употребить слова *обличает, разоблачает, высмеивает, раскрывает, бичует, развенчивает;* в сочинении на темы лирики — *поэтизирует, воспевает, (восторженно) описывает, идеализирует, (возвышенно) рисует, романтизирует, превозносит;* в сочинении-характеристике — *типизирует, воспроизводит, воссоздает (образ, картину), характеризует, изображает, воплощает* и т. д.

Помня о том, что в языке существуют омонимы — слова, одинаковые по написанию, но разные по значению («Миру — мир!»); антонимы — слова, противоположные, контрастные по значению (как выразительны заголовки произведений, построенные на сопоставлении антонимов: «Отцы и дети», «Война и мир», «Толстый и тонкий», «Живые и мертвые»),

---

[1] См.: *Уёмов А. И.* Логические ошибки. Как они мешают правильно мыслить М., 1958; *его же:* Задачи и упражнения по логике. М., 1961; Логика и проблемы обучения. М., 1977; *Богданова О. Ю.* Развитие мышления старшеклассников на уроках литературы. М., 1979; *Воеденская Л. А., Павлова Л. Г.* Человеческое слово могуче... М, 1984; Логика и язык М. 1985; *Гетманова А. Д.* Логика. М., 1986; *Ножин Е. А.* Мастерство устного выступления. М., 1989.

абитуриент может значительно разнообразить язык своей работы.

Использование в сочинении образных выражений, пословиц, афоризмов украшает его, дает возможность ярко сформулировать идею сочинения, сделать переход от одного положения к другому, подтвердить тот или иной тезис (утверждение).

Стилистическая подготовка к сочинению включает также повторение основных сведений о различных стилях языка. Точное и умелое использование лексико-стилистического богатства русского языка поможет поступающему ярче проявить свою индивидуальность.

Стилистической ошибкой следует считать нарушение установившихся в современном русском литературном языке норм употребления, образования, изменения, сочетания слов и построения предложений. Например:

неверное употребление слова, связанное с непониманием его значения: *«Вместе с духовным ростом у Павла и Ниловны растет их речь»*, *«П. Корчагин — зачинщик социалистического соревнования»*;

употребление не существующих в языке слов, неверное словообразование (*«утопичество»* вместо *утопия*, *«взятничество»*, *«скучание»*, *«благородность»*), а также слов просторечных и диалектных (*«заиметь право на труд»*, *«в это стихотворение он влаживает огромный смысл»*, *«его услали в деревню»*, *«сполох»* — в смысле *«тревога»*) и т. д.;

нарушение управления и согласования: *«об этом отметить»*, *«уверен в правоту дела»*, *«Толстой описывает о войне»*, *«согласно плана»*, *«Маяковский — певец за мир»*;

неправильное построение сложных предложений, предложений с деепричастными оборотами, неумелое замещение прямой речи косвенной и т. д.: *«Она уговорила отдать подводы для раненых, на которых уже были уложены вещи»*, *«Прочитав роман, передо мной встали образы»*, *«Базаров говорит Аркадию, что твой отец — человек отставной»*;

нарушение видо-временной соотнесенности глагольных форм: *«Нагульнов бросился к амбару и кричит казакам»*, *«Ниловна жадно слушает сына, глядела ему в лицо со страхом и надеждой»*;

смешение лексических значений слов *роль, значение, место* (нарушение лексической сочетаемости):

«Большое значение в жизни Павки сыграл Жухрай», «В стихах Есенина особую роль имеют сравнения»; неразличение таких понятий, как «образ», «характер», «герой», «персонаж»: *«Образ Раскольникова противоречив в романе»* (вместо *характер Раскольникова*), *«Героем рассказа «Иоыыч» является образ Старцева»* (правильно было бы: *«Героем рассказа «Иоыыч» является Старцев, в образе которого...»*) *«Очень важен в пьесе персонаж Кулигина»* и т. п.

Стилистическая погрешность — употребление слова или построение предложения, которое является не вполне удачным и уместным в данном случае, но не нарушает общих литературных норм. Например:

тавтология морфологическая: *«в образе изображал», «к началу 30-х годов обстановка начала резко меняться»* (повторение однокоренных слов); семантическая: *«бесчисленное множество», «подлинная правда»;*

не вполне уместный выбор слова: *«Пиловна очень сильно верила в бога»;*

нежелательное повторение в следующих одно за другим предложениях одинаковых слов: *«Горький написал пьесу «На дне» в 1902 году. В этой пьесе...»;*

неудачный порядок слов: *«Есть немало произведений, повествующих о войне в советской литературе».*

Стиль — одна из самых слабых сторон сочинений абитуриентов. Стиль сочинения — это слог пишущего. В деле обретения и закрепления навыков стилистически грамотного письма, предупреждения стилистических ошибок важную роль играют тренировочные упражнения по практической стилистике, связанные с конструированием предложений, редакторской правкой текста, с составлением синонимических рядов и т. п.

Рекомендуем некоторые виды упражнений по лексике и стилистике.

1. При наличии такой возможности просмотрите ряд школьных сочинений и проведите «комплексную» работу над ошибками: найдите и устраните тавтологию, неверное словоупотребление, неудачные обороты речи.

2. Составьте предложения, употребив в каждом из них один из перечисленных глаголов: *показывает, изображает, рисует, описывает воссоздает, типизирует, бичует, высмеивает, восторгается, поэтизирует, разоблачает, раскрывает, характеризует, воспроизводит, возвеличивает.* В этих же предложениях употребите название одного из жанров лирики, эпоса, драмы: *послание, романс, сонет, стансы, баллада, элегия, ода, роман, повесть, рассказ, памф-*

лет, фельетон, очерк, трагедия, комедия. В каждом предложении назовите произведение данного жанра.

3. Подберите антонимы к словам: *быль, доверие, заурядный, логичный, нравственный, одаренность, прогресс, сильный, симпатия, счастливый.* Составьте предложения с таким расчетом, чтобы в каждом из них использовались антонимы одновременно (например: *В жизни смешное и грустное идут рядом*).

4. Найдите в стихотворении «К Чаадаеву» А. С. Пушкина примеры инверсии и укажите ее роль.

5. Найдите в стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока эмоциональные повторы, анафору и определите их функции.

6. Замените одни конструкции другими (переведите прямую речь в косвенную, замените деепричастный оборот придаточным предложением и т. д.).

Успешно выполнить подобного рода разнообразные упражнения по лексике и стилистике помогут справочные, литературоведческие и методические источники [1].

---

[1] См.: *Поспелов Г. Н.* Художественная речь. М., 1974; *Пустовойт П. Г.* Слово — стиль — образ. М., 1986; *Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка. М., 1987; *Голуб И. Б., Розенталь Д. Э.* Занимательная стилистика. М., 1988; *Львов М. Р.* Словарь-справочник по методике русского языка. М., 1988; *Панфилов А. К.* Сборник упражнений по стилистике русского языка. М., 1989.

I. ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО КОНСПЕКТИРОВАНИЮ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ

Конспект — краткое изложение содержания статьи (лекции, книги). Конспект не должен быть шаблонным, состоящим из набора цитат. Конспект есть самостоятельное осмысление важнейших положений, доказательств, имеющихся в изучаемой статье.

Согласно учебной программе необходимо твердое знание статей В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», «Лев Толстой, как зеркало русской революции», И. А. Гончарова «Мильон терзаний», статей В. Г. Белинского об А. С. Пушкине и М. Ю. Лермонтове, Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», Д. И. Писарева «Базаров».

Конспектирование складывается из нескольких этапов:

1. Ознакомительный этап. Вся статья внимательно прочитывается, во время чтения делаются пометки на полях (простым карандашом) — отмечаются основные положения, аргументы, особо выделяются важные и точные определения, которые потом включаются в конспект.

После прочтения вырисовывается общий план статьи, который сначала надо записать на черновике, а потом пункты плана перенести на поля чистовика конспекта.

2. Составление конспекта. Статья вторично прочитывается по разделам и конспектируется, т. е. кратко излагаются своими словами содержание раздела, основные его мысли, утверждения, определения (тезисы, положения) и доводы. Наиболее яркие и точные формулировки или цитируются в контексте своего предложения, или целиком включаются в конспект как цитаты. Таким образом конспектируется каждый раздел статьи.

3. Завершающий этап. Статья еще раз просматривается, потом прочитывается конспект, сопоставляется со статьей. Пропущенные мысли (краткие) записываются на полях, а значительные — в конце конспекта.

Помочь в этой работе может обращение абитуриентов к ряду пособий [1].

II. ОБРАЗЦЫ КОНСПЕКТОВ

И. А. Гончаров. «Мильон терзаний»

План

I. Литературная и историческая судьба комедии Грибоедова.
II. Жанровое своеобразие «Горя от ума».
III. Язык и стиль пьесы.
IV. Сюжет и композиция, сценичность комедии.
V. Образ Чацкого
   1. Роль Чацкого — главная в пьесе.
   2. Сопоставление героя комедии Грибоедова с «лишними людьми» (Онегиным и Печориным).
   3. Единство личных и общественных мотивов в драме Чацкого («мильон терзаний» героя).
VI. Образ Софьи.
VII. Чацкий — победитель или побежденный?
VIII. Реализм комедии и типичность Чацких.

I. Гончаров отмечает прежде всего то, что комедия «Горе от ума» стоит «особняком в литературе». Признавая, что творение Грибоедова нельзя ставить в один ряд с бессмертным «Евгением Онегиным» и другими произведениями «гения Пушкина», автор статьи говорит, что «Онегин» стал для нас историей, а герои «Горя от ума» будут жить до тех пор, «пока будет существовать стремление к почестям помимо заслуг, пока будут водиться мастера и охотники угождничать и «награжденья брать и весело пожить», пока будут господствовать карьеризм, чинопочитание, сплетни, безделье как социальные пороки, пока можно будет встретить Фамусовых, Молчалиных, Репетиловых, Загорецких.

Пьеса вынесла испытание популярностью (публика «буквально истаскала комедию до пресыщения»). Наконец, она была признана «образцовым произведением» как «грамотной массой», так и критикой.

---

[1] См.: *Костылев О. Л.* Критическая статья на уроке литературы. Л., 1967; *Кулешов В. И.* История русской критики XVIII—начала XX веков. М., 1984.

Что же привлекает поклонников пьесы к ней? Отвечая на этот вопрос, Гончаров пишет, что один видят достоинство комедии в том, что в ней с поразительной достоверностью переданы основные черты таких социальных типов, как Фамусов, Молчалин, Скалозуб, другие же «дорожат более эпиграмматической солью языка, живой сатирой — моралью» пьесы.

II. Автор статьи полностью согласен с теми, кто признает, что «комедия «Горе от ума» есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия... больше всего комедия». В этих особенностях пьесы Гончаров видит ее жанровое своеобразие, подчеркивая, что «Горе от ума» более всего «тонкая, умная, изящная и страстная комедия». Комичны не только представители фамусовского круга, комичен и Чацкий с его наивным поведением в гостиной фамусовского дома.

В пьесе воссоздается «длинный период русской жизни — от Екатерины до императора Николая. В группе двадцати лиц отразилась... вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы». Гончаров считает, что в комедии нет ни одного надуманного персонажа, ни одной лишней детали; все — «от Фамусова до мелких штрихов, до князя Тугоуховского и до лакея Петрушки» — взято из жизни и перенесено в пьесу

III. Гончаров высоко оценивает язык и стиль комедии, в частности такие ее стороны, как «ум, юмор, шутка и злость русского ума и языка». Автор статьи указывает на «разговорный стих» пьесы, отмечает, что язык ее героев — это «естественная, простая... взятая из жизни речь».

Гончаров подчеркивает, что ни одно произведение русской литературы до комедии «Горе от ума», еще задолго даже до ее напечатания, не проникло в такой степени в широкие слои тогдашних читателей: «...грамотная масса... сразу поняв ее красоты и не найдя недостатков... разнесла рукопись на клочья, на стихи, полустишья, развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники... испестрила грибоедовскими поговорками разговор...»

IV. Гончаров тонко анализирует сюжет и композицию «Горя от ума», критикуя при этом тех, кто отказывал комедии в сценичности, в присутствии движения, действия: «Как нет движения? Есть — живое, не-

прерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету!» [...] «то движение, которое идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица комедии между собою».

Гончаров обстоятельно прослеживает «ход пьесы», ее сюжетное развитие, динамику, внутренний механизм — от сцены к сцене, от акта к акту, впервые установив, что в сценическом движении комедии переплетаются между собою две интриги — личная и общественная. Автор статьи обращает внимание на то, что в сценах третьего акта, посвященных изображению бала у Фамусова, картины бала на время «вытесняют из памяти зрителя интригу Чацкого, но и сам Чацкий как будто забывает о ней и мешается в толпу». Каждое лицо или группа лиц на балу «образует свою отдельную комедию, с полной обрисовкой характеров, успевших в нескольких словах разыграться в законченное действие».

«Разве не полную комедию разыгрывают Горичи? Этот муж, недавно еще бодрый и живой человек, теперь опустившийся, облекшийся, как в халат, в московскую жизнь, барин; «муж-мальчик, муж-слуга, идеал московских мужей», по меткому определению Чацкого, — под башмаком приторной, жеманной светской супруги, московской дамы?

А эти шесть княжен и графиня-внучка — весь этот контингент невест, «умеющих, — по словам Фамусова, — принарядить себя тафтицей, бархатцем и дымкой», «поющих верхние потки и льнущих к военным людям»?

Эта Хлестова, осгаток екатерининского века, с моськой, с арапкой-девочкой, — эта княгиня и князь Петр Ильич — без слова, но такая говорящая рухлядь прошлого; Загорецкий, явный мошенник, спасающийся от тюрьмы в лучших гостиных и откупающийся угодливостью... и эти N. N., и все толки их, и все занимающее их содержание!»

Гончаров высоко оценивает мастерство Грибоедова-реалиста, нарисовавшего правдивую картину московского быта и правов той эпохи.

V. Особенно много нового внес Гончаров в интерпретацию образа Чацкого. Автор статьи замечает, что «о Чацком многие недоумевают: что он такое? Он как будто... какая-то загадочная карта в колоде. Если бы

...но мало разногласия в понимании других лиц, то о Чацком, напротив, разноречия не кончились до сих пор и, может быть, не кончатся еще долго». Гончаров подчеркивает реалистическую многосторонность образа Чацкого, остроумие героя, честность и прогрессивность его убеждений, выражает к нему теплое сочувствие, как к живому лицу.

1. По мысли Гончарова, «главная роль, конечно, — роль Чацкого, без которой не было бы комедии, а была бы, пожалуй, картина нравов». Столкновение героя с окружающим его обществом определяет «громадный, настоящий смысл», «главный разум» произведения, дает ему то живое, непрерывное движение, которое пронизывает его от начала до конца. В комедии «два века сходятся лицом к лицу». Чацкий действительно «умнее всех прочих лиц... Речь его кипит умом, остроумием». Но при всем этом он поступает так «неумно», что «это подало Пушкину повод отказать ему в уме». («Пушкин... вероятно, всего более имел в виду последнюю сцену 4-го акта, в сенях, при разъезде». Здесь Чацкому изменяет «не только ум, но и здравый смысл, даже простое приличие... ни Онегин, ни Печорин, эти франты, не сделали бы того, что проделал в сенях Чацкий».)

2. Гончаров отмечает, что Чацкий «как личность несравненно выше и умнее Онегина и лермонтовского Печорина. Он искренний и горячий деятель, а те паразиты... болезненные порождения отжившего века. Ими заканчивается их время, а Чацкий начинает новый век — и в этом все его значение и весь «ум». «Лишние люди» не способны к делу, учились «чему-нибудь и как-нибудь» и владеют только искусством пленять сердца. Чацкий, напротив, «готовился серьезно к деятельности. <...> О «тоскующей лени, о праздной скуке» и помину нет, а еще менее о «страсти нежной», как о науке и о занятии».

3. Гончаров убедительно показывает единство личных и общественных мотивов в драме Чацкого, что позволяет ему доказать социальную и психологическую оправданность поведения героя.

Чацкий приехал в Москву только ради Софьи. «Его поразили две перемены: она необыкновенно похорошела и охладела к нему — тоже необыкновенно». Чацкий надеется найти ответ прежнему чувству — «все напрасно: нежные воспоминания, остроты — ни-

что не помогает. Он терпит от нее один холодности, <...> Между ней и Чацким завязался горячий поединок, самое живое действие, комедия в тесном смысле, в которой принимают участие два лица — Молчалин и Лиза».

Вскоре линия Чацкий—Софья значительно расширяется, она уже не является единственной в комедии. Борьба героя за сердце любимой девушки перерастает в «другую борьбу, важную и серьезную, целую битву» — между Чацким и фамусовским кругом. «Образовались два лагеря, или, с одной стороны, целый лагерь Фамусовых и всей братии «отцов и старших», с другой — один пылкий и отважный боец... Если Фамусов хочет быть «тузом», «есть на серебре и золоте» только за то, что «он подписывает бумаги, не читая» их, то Чацкий требует «службы делу, а не лицам» и т. д.

Столкновение едино: любовная тема вбирает в себя огромное социальное содержание (личная драма героя определяется социальными мотивами), и, в свою очередь, общественная драма осложняется личной. В результате для героя сложился «мильон терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия».

С исключительным искусством раскрывая сценическое развитие образа Чацкого, Гончаров указывает, в частности, что в обстановке борьбы герой становится «желчен, придирчив... впадает в преувеличения... перестал владеть собой и даже не замечает, что он сам составляет спектакль на бале». Борьба «его истомила. Он очевидно ослабел от этого «мильона терзаний»... Чацкий упрекает Софью, «зачем она его «надеждой завлекла», зачем прямо не сказала, что прошлое забыто. Тут что ни слово — то неправда. Никакой надеждой она его не завлекала. Она только и делала, что уходила от него, едва говорила с ним, призналась в равнодушии». Чацкий «ей бросает жестокое и несправедливое слово: «С вами я горжусь моим разрывом»...

Действительно, в последних словах и упреках Чацкого, обращенных к Софье, далеко не все отвечает истине. Но если и «неправда» слова героя, зато праведен самый его гнев. Гнев не на одну Софью, но на весь московский «свет», нелепый и страшный: «Мечтанья

с глаз долой и спала пелена»... «В «неправде» слов Чацкого сильно выражена правда его характера, пылкого, непосредственного, способного на глубокие переживания. В порыве страсти герой не раз грешит против частной логики, но он всегда прав в самом главном. В гневных и порой неточных словах Чацкого — правда его отношений с окружающим обществом. И в этом смысле Гончаров, полемизируя с Пушкиным, подчеркивает: «Чацкий умнее всех прочих лиц»... его ум сверкает, «как луч света, в целой пьесе».

VI. Говоря о Софье, Гончаров, по сути, первым показал, насколько противоречив и сложен духовный мир героини: «Это смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, — путаница понятий, умственная и нравственная слепота — все это не имеет в ней характера личных пороков, а является, как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что-то свое, горячее, нежное, даже мечтательное. Остальное принадлежит воспитанию». Сама по себе Софья не безнравственна. Она воспитана так, что «мысль безмолвствовала, говорили одни инстинкты». Ее представления о жизни почерпнуты из французских сентиментальных романов. Приученная воображать и чувствовать, но не приученная мыслить. Софья слепа в своей любви. Не видит, что сама вызвала Молчалина на эту любовь, о которой он не смел и думать. Как замечает Гончаров, «она грешит грехом неведения». Глаза ей раскрывает Чацкий. Только он заставляет Софью почувствовать весь «ужас и стыд» положения. Но при всем этом автор статьи отмечает, что «в чувстве ее к Молчалину есть много искренности, сильно напоминающей Татьяну Пушкина... влечение покровительствовать любимому человеку, бедному, скромному...».

Гончаров относится к Софье с сочувствием, защищает ее, видя в ней черты жертвы патриархально-дворянского уклада: «Софья Павловна вовсе не так виновна, как кажется». Автор статьи отмечает в ней «сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий». Одновременно Гончаров подчеркивает, что не только Чацкий, но и Софья переживает трагедию, когда ви-

дит любимого ею человека в настоящем свете: «Ей, конечно, тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого, и ей достается свой «мильон терзаний».

VII. Гончаров впервые ставит вопрос: кто же Чацкий — победитель или побежденный?

Чацкий побежденный, ибо он оклеветан, оскорблен; «мучителей толпа» истерзала его. Его вера в то, что «нынче свет уж не таков», разбита и развеяна. То, что казалось герою «веком минувшим», обернулось жестоким и беспощадным «веком нынешним». Чацкий вынужден бежать из Москвы...

Но вместе с тем Чацкий и победитель. Гончаров справедливо пишет: «Чацкий сломлен количеством старой силы, павшей ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей». Автор статьи утверждает, что образ Чацкого опровергает пословицу. «Одни в поле не воин». «Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, по передовой воин, застрельщик и — всегда жертва». Иначе говоря, «Чацкого роль — роль страдательная .. хотя она в то же время и всегда победительная». Чацкие «не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие — и в этом их главное страдание, то есть в безнадежности успеха». Чацкие — «передовые курьеры неизвестного будущего».

По мнению Гончарова, Чацкий «не даром бился», бился «для будущего». Он не сломлен духовно, не изменил своим идеалам, не смирился со злом. И в этом проявилась оптимистическая сущность великой комедии.

Для фамусовской Москвы не пройдет бесследно столкновение с Чацким. Произойдет то, чего больше всего боялся Фамусов, — огласка, и, может быть, «он едва ли даже кончит свою жизнь таким «тузом»; «сдернута маска» с Молчалина; «попали под град его выстрелов» Горичи, Загорецкий, княжны... Чацкий «породил раскол... брызнул сам на заглохшую почву живой водой»... Последствия боя, упорного и горячего, данного героем «неприятельскому лагерю» в один день и в одном доме, «отразились на всей Москве и России».

VIII. Гончаров высказывает мысль, что «Чацкий больше всего обличитель лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, «жизнь свободную»... Его возмущают безобразные проявления крепостного права, безумная роскошь и отвратительные нравы «разли-

взлья в пирах и мотовстве» — явления умственной и нравственной слепоты и растления». Автор статьи утверждает типичность Чацких для своего времени. В то же время Гончаров подчеркивает, что «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим», утверждая тем самым типичность Чацких и для будущих времен. «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого... Чацкие живут и не перевелятся в обществе... где... длится борьба свежего с отжившим, больного со здоровым... Вот отчего не состарился до сих пор и едва ли состарится когда-нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия». Сходство с героем Грибоедова автор статьи обнаруживает в Белинском, в горячих импровизациях которого звучат те же мотивы, что и у Чацкого, и которому в жизни тоже достался «мильон терзаний», а также в молодом Герцене: «В его сарказмах слышится эхо грибоедовского смеха и бесконечное развитие острот Чацкого».

Статью Гончаров заключает словами: «Чацкий, по нашему мнению, из всех наиболее живая личность... Но... натура его сильнее и глубже прочих лиц и потому не могла быть исчерпана в комедии». А главное то, что в образе Чацкого утверждается тенденция «нового века», которую он начинает.

В. Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина»

Статья восьмая

«Евгений Онегин»

План

I. Место романа в творчестве Пушкина.
II. «Евгений Онегин» есть поэма историческая»
III. «Евгений Онегин» — «национально-русское произведение»
IV. «Онегин» есть поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху».
V. Образ Онегина.
    1. Характерные черты личности героя.
    2. Отношение Онегина к Татьяне.
    3. Дальнейшая судьба главного героя романа.
VI. Образ Ленского.
    1. «Романтик и по натуре и по духу времени».
    2. Ленские теперь — «самые пустые и пошлые люди».

1. В начале статьи Белинский, говоря о месте и значении романа в творчестве писателя, отмечает, что «Онегин» есть самое задушевное произведение Пушки-

ния». В этом романе более, чем в других сочинениях, отразилась «личность поэта»: «Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение — значит оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности» — так утверждает критик неразрывную связь личности Пушкина и его творения.

II. Белинский называет «Евгения Онегина» «чисто мой исторической в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица». Критик объясняет это утверждение тем, что «прежде всего в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития». Это «поэма не просто историческая · и потому, что «в ней Пушкин является пробудившегося общественного самосознания». Критик дает понять, что историческая атмосфера присутствует во всех эпизодах и картинах романа, в обрисовке основных героев и второстепенных персонажей.

III. Белинский определяет роман «Евгений Онегин» как «произведение в высшей степени художественное», народное, «в высшей степени оригинальное и национально-русское». Только «с Пушкиным русская поэзия из робкой ученицы явилась даровитым и опытным мастером». Белинский считает, что «первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть — «Евгений Онегин». Критик иронизирует над теми, кто смешивает «народность» с «простонародностью», или псевдонародностью, сводившейся к внешнему изображению отдельных сторон «низкого быта», высмеивает славянофильский национализм с его «лапотно-сермяжными мнениями» о том, будто бы прогресс русской жизни со времен Петровских реформ есть отступление от русской национальности и народности, «будто бы русский во фраке или русская в корсете — уже не русские и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста». Белинский называет такое представление о народности «маниловщиной». Для подтверждения своих мыслей критик приводит слова Гоголя: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии,

глазами всего народа...» Пушкин, отмечает Белинский, умел «разгадать тайну народной психеи», а значит, умел «равно быть верным действительности при изображении и низших, и средних, и высших сословий». Критик подчеркивает, что «великий национальный поэт равно умеет заставить говорить и барина и мужика их языком». Итак, по словам Белинского, «тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи», в правдивом изображении действительности. Если изображение жизни верно, то и народно.

IV. Важнейшим принципом реализма критик считает всесторонность (универсализм) и правдивость: «Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостию».

Утверждая, что «Онегин» есть поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху», Белинский далее делает экскурс в прошлое, прослеживая, как со времен Петра Великого развивался в России класс дворянства, как превращался он — в лице лучших своих представителей — в носителя просвещения и прогресса. Передовые дворяне сформировались отдельно «от массы народа по своему образу жизни». 1812 год потряс Россию, «пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле не известные источники сил», «возбудил народное сознание и народную гордость и всем этим способствовал зарождению публичности, как началу общественного мнения».

V. В романе «Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития» «в лице Онегина, Ленского и Татьяны», т. е. взяты чувствующие и мыслящие герои, а не вообще представители дворян. Белинский пишет о Пушкине: «Он любил сословие, в котором почти исключительно выразился прогресс русского общества и к которому принадлежал сам, — и в «Онегине» он решился представить нам внутреннюю жизнь этого сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху...»

1. С аристократизмом Онегина критик связывает его лучшие качества: ум, естественность, искренность, бескорыстие, доброту, благородство, преданность высоким мечтаниям, силу чувства, недовольство собою

и окружающей жизнью. Онегин — человек «света», но человек с недюжинными задатками. Вся трагедия его в том, что нет для него условий развернуться, обнаружить себя: «...бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает, чего ему надо, чего ему хочется; но он знает, и очень хорошо знает, что ему не надо, что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность». Было бы неверно обвинять героя в безнравственности, «совершенно отрицать в Онегине душу и сердце, видеть в нем человека холодного, сухого и эгоиста по натуре». Белинский пишет: «Светская жизнь не убила в Онегине чувства, а только охолодила к бесплодным страстям и мелочным развлечениям». Неудовлетворенность, разочарованность, озлобленный ум — свидетельства того, насколько герой выше светского общества. Критик подчеркивает, что не натура, не страсти, не заблуждения и предрассудки сделали Онегина таким, а время, век, воспитание. Неумение найти смысл жизни, применить свои богатые силы — это болезнь века, социальная трагедия; ее корни — в уродливости современной эпохи, типичным представителем которой и является Онегин. Не случайно Белинский, говоря об эгоизме героя, делает существенную оговорку: «страдающий эгоист, эгоист поневоле». Это точная формула. Жизнь Онегина — это страдание, но «страдание истинное, без котурна, без ходуль, без драпировки, без фраз». Томящее Онегина после путешествия чувство — «тоска, тоска!», под которой спрятано глубокое и истинное страдание честной, умной, открытой к добру личности, — передавало драму передовых людей того времени. В то же время Белинский понимает, что нравственные страдания героя — показатель великого общественного пробуждения. Вот почему появление типа Онегина, который Пушкин открыл в русской действительности, есть «акт сознания русского общества», этап его духовного развития.

2. Характер Онегина Белинский рассматривает в его развитии. Говоря о встрече героя с Татьяной в деревне, критик подчеркивает как определяющую черту в поведении Евгения неподдельное и безусловное благородство. Онегин перерождается под влиянием своей любви к Татьяне, о чем свидетельствует его послание: «Письмо Онегина к Татьяне горит страстью; в нем уже нет иронии, нет светской умеренности, свет-

ской маски... он бросился в эту борьбу... со всем безумством искренней страсти, которая так и дышит в каждом слове его письма». Роман оканчивается отповедью Татьяны, и «читатель навсегда расстается с Онегиным в самую злую минуту его жизни...»

3. Рассуждая о развитии образа героя в дальнейшем, Белинский не исключает возможности его духовного возрождения. Об этом говорят следующие многозначительные строки: «Что сталось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?» Дальнейшее развитие личности Онегина критик ставил в зависимость от жизненных обстоятельств, в которых он мог бы оказаться. «Онегин — характер действительный, в том смысле... что он мог быть счастлив или несчастлив только в действительности и через действительность».

Белинский считает, что в незавершенности произведения — глубокий и много говорящий смысл, что роман «без конца» был предопределен самой жизнью, либо развязка событий не была еще дана историей. В то же время роман закончен: «...поэт, благодаря своему творческому инстинкту, мог написать полное и оконченное сочинение... и умел остановиться именно там, где роман сам собою чудесно заканчивается и развязывается, — на картине потерявшегося, после объяснения с Татьяною, Онегина».

VI. «В Ленском Пушкин изобразил характер, совершенно противоположный характеру Онегина, характер совершенно отвлеченный, совершенно чуждый действительности». Ленский был «романтик и по натуре и по духу времени... Это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная». Но в то же время критик отмечает в нем полнейшее незнание жизни, оторванность от нее: «...вечно толкуя о жизни, никогда не знал ее». Ленский полюбил Ольгу, видя в ней «романтическую мечту, нимало не подозревая будущей барыни». Критик заключает, что «люди, подобные Ленскому... или перерождаются в совершенных филистеров, или... дела-

...тся... устарелыми мистиками и мечтателями... Лен-
ские не перевелись и теперь; они только переродились.
В них уже не осталось ничего, что так обаятельно пре-
красно было в Ленском... Словом, это теперь самые
...носные, самые пустые и пошлые люди».

В. Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина»

Статья девятая

«Евгений Онегин»

(Окончание)

План

I. Образ Татьяны.
   1. Окружающая обстановка, условия, в которых воспи-
      тывалась героиня
   2. «Существо исключительное» в своей среде.
   3. Тип русской женщины.
   4. Развитие образа.
   5. Последнее объяснение с Онегиным.
II. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни».
III. Общественное и литературное значение романа.

I. Белинский говорит о величии подвига Пушкина, которое заключается в том, что «...он первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину».

1. Критик останавливает внимание на положении женщины в России, на нравственной атмосфере, в которой родилась и выросла Татьяна. Однообразие и пошлость жизни исказили естественную и живую натуру пушкинской героини. Жизнь Татьяны — тоже страдание, ибо весь ее облик, ее чувства и мысли находятся в противоречии с окружающим ее миром.

2. «Но среди этого мира нравственно увечных явлений» Татьяна — «колоссальное исключение», «натура гениальная, не подозревающая своей гениальности». Критик говорит о цельности натуры героини, которой чужды внутренние противоречия. «Натура Татьяны не многосложна, но глубока и сильна... Татьяна создана как будто вся из одного цельного куска, без всяких приделок и примесей. Вся жизнь ее проникнута тою целостностью, тем единством, которое в мире искусства составляет высочайшее достоинство художественного произведения». Татьяна — «это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расселине дикой скалы...»

3. При всей своей исключительности Татьяна —

«тип русской женщины». «Натура глубокая, любящая, страстная», сумевшая остаться «естественною, простою» среди искусственности и уродливости окружавшей ее действительности, она воплотила в себе лучшие стороны русского национального характера. Для Белинского, как и для Пушкина, Татьяна — «милый идеал». Вместе с тем критик не отрывает ее образ от реальной действительности, не возвышает, не идеализирует ее. «Весь внутренний мир Татьяны заключался в жажде любви... ум ее спал...»

4. Существо глубоко чувствующее, но замкнутое, Татьяна полюбила не Ленского, которого хорошо знала, а «окруженного тайною» Онегина. В искреннем, привлекающем своей непосредственностью письме сказалась вся Татьяна с ее «экзальтированным воображением»: здесь и «великодушные движения сердца», и благородный, но наивный порыв. Анализируя развитие образа Татьяны, Белинский отмечает, что пробуждение ума произошло у героини после посещения ею опустелого дома Онегина. Это место критик относит «к лучшим местам поэмы и драгоценнейшим сокровищам русской поэзии». Критик далее разъясняет свою мысль: «...в Татьяне наконец совершился акт сознания; ум ее проснулся. Она поняла наконец, что есть для человека интересы, есть страдания и скорби, кроме интереса страданий и скорби любви». Правда, открывшийся Татьяне мир остался ей чуждым, и все же прикосновение к нему и чтение книг Онегина «приготовили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина».

5. Анализируя последнюю встречу пушкинских героев, критик размышляет о том, что поведение Татьяны соответствует логике развития ее характера: в тех обстоятельствах, в которые она попала, она не могла поступить иначе. «Жизнь женщины по преимуществу сосредоточена в жизни сердца; любить — значит для нее жить, а жертвовать — значит любить. Для этой роли создала природа Татьяну; но общество пересоздало ее...»

II. Критик отмечает, что Пушкин в своей поэме «умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества!». Белинский говорит также, что «отступления, делаемые поэтом от

рассказа, обращения его к самому себе исполнены необыкновенной грации, задушевности, чувства, ума, остроты; личность поэта в них является такою любящею, такою гуманною». Все это дает критику основание сделать вывод: «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением».

III. В 8-й статье Белинский пишет: «Не говоря уже об эстетическом достоинстве «Онегина», — эта поэма имеет для нас, русских, огромное историческое и общественное значение». В конце данной статьи критик уточняет: поэма эта — «акт сознания для русского общества». Произведение Пушкина было фактором пробуждения и активизации самосознания передовых людей. Критик размышляет о том, что в «Онегине» многое устарело теперь», что русское общество растет «и обгонит «Онегина». Однако, несмотря на это, «как бы далеко оно ни ушло, но всегда будет оно любить эту поэму, всегда будет останавливать на ней испол[ненный] любви и благодарности взор...»

Роман Пушкина, указывает Белинский, оказал огромное влияние на современную и последующую литературу: «Без «Онегина» был бы невозможен «Герой нашего времени», так же как без «Онегина» и «Горя от ума» Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины».

В. Г. Белинский. «Герой нашего времени»

(в сокращении)

План

1. Исторический обзор русской литературы.
2. Место романа «Герой нашего времени» в истории русской словесности.
3. Глубина художественного обобщения в образе Максима Максимыча.
4. Мастерство Лермонтова в создании образов горцев, контрабандистов.
5. Грушницкий — олицетворение пошлого довольства жизнью.
6. «Субъективность» автора, «недосказанность» в обрисовке женских лиц.
7. Анализ образа Печорина. «Эгоист», «безнравственный человек»?
8. Состояние «рефлексии» в русском обществе и в характере героя романа.
9. Соотнесение характера Печорина с условиями и обстоятельствами самой жизни: это «герой нашего времени».

10. Сопоставление образов Печорина и Онегина.
11. «Герой нашего времени» — это грустная дума о нашем времени...»

1. Белинский начинает статью обозрением русской литературы в ее историческом развитии за несколько десятилетий до Лермонтова. Среди многих писательских имен критик выделяет Пушкина как «первого великого народного русского поэта» и Гоголя — «яркую звезду великого творческого таланта». По мнению Белинского, Лермонтов — «новое яркое светило», которое «тотчас оказалось звездою первой величины». Критик увидел в его поэзии новое звено в истории литературы. Новаторство Лермонтова сказалось не только в его лирической поэзии, но и в том, что это первый русский писатель, который «и в прозе является равным себе, как и в стихах...»

2. На материале романа «Герой нашего времени» критик рассматривает далее эстетические условия и основы подлинной художественности. Единство мысли, которая выражена в одном лице (герое всех повестей) и которой объединяются все части романа, определяет его полноту, законченность, замкнутость. Именно это отвечает требованиям истинно художественного произведения.

3. Критик подчеркивает, что замысел художника, идея произведения определяют и его образы, и взаимные отношения персонажей, и форму повествования. При этом развитие характеров, как и в жизни, зависит не от случайностей, а от обстоятельств. Характеризуя одно из «интереснейших лиц» романа — Максима Максимыча, Белинский показывает, что причина ограниченности умственного кругозора этого персонажа, помешавшая ему понять терзающие Печорина сомнения, «не в его натуре, а в его развитии», в обстоятельствах. Старый кавказский служака, закаленный в опасностях, трудах и битвах, провел многие годы тяжелой и трудной службы в условиях «затворнической и однообразной жизни в недоступных горных крепостях...» При этом критик отмечает, что у Максима Максимыча «чудесная душа, золотое сердце», что это «тип чисто русский... оригинальный характер, живой человек», который «каким-то инстинктом понимает все человеческое и принимает в нем горячее участие». Он любуется Бэлою, любит ее как милую дочь. Этот «добрый простак... и не подозревает, как глубока и богата

его натура, как высок и благороден он». По утверждению Белинского, глубина художественного обобщения в Максиме Максимыче такова, что его можно поставить в один ряд с Онегиным, Чацким, Фамусовым, характеры Азамата и Казбича, этих двух резких типов черкесской народности»; рельефно выписана Бэла, «одна из тех глубоких женских натур, которые любят мужчину тотчас, как увидят его, но признаются ему в любви не тотчас...» Каким-то «особенным колоритом» отличается повесть «Тамань». Несмотря «на прозаическую действительность ее содержания, все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца. Особенно очаровательна девушка...»

5. Юнкер Грушницкий «по художественному выполнению... стоит Максима Максимыча: подобно ему, это тип, представитель, целого разряда людей, имя нарицательное. Грушницкий — идеальный молодой человек, который щеголяет своей идеальностью, как записные «франты щеголяют модным платьем...» «Производить эффект» — его страсть. Он говорит вычурными фразами... один из тех людей... которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания». «Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда тем и другим».

6. Слабее обрисованы, менее художественны образы Веры и княжны Мери: на них «особенно отразилась субъективность взгляда автора», и в них есть «что-то как будто бы недосказанное». «Лицо Веры особенно неуловимо и неопределенно. Отношения ее к Печорину похожи на загадку. То она кажется вам женщиною глубокою, способною к безграничной любви и преданности, к геройскому самоотвержению; то видите в ней одну слабость, и больше ничего». Княжна Мери — девушка неглупая, но и не пустая. Ее направление несколько идеально, в детском смысле этого слова: ей мало любить человека, к которому влекло бы ее чувство, непременно надо, чтобы он был несчастен... Печорину очень легко было обольстить ее: стоило только казаться непонятным и таинственным и быть дерзким... Она допустила обмануть себя; но когда увидела себя обманутою, она, как женщина, глубоко по-

...отвоевала свое оскорбление и пала его жертвою, безответною, безмолвно страдающею...»

7. Говоря о главном герое романа, критик прежде всего обрушивается на «строгих моралистов», осуждавших Печорина и называвших его «эгоистом, злодеем, извергом, безнравственным человеком». Белинский бросает обвинение не критикам романа, а лицемерию всего современного общества: «Вы предаете его анафеме не за пороки, — в вас их больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту жестокую откровенность, с которою он говорит о них. Вы позволяете человеку делать все, что ему угодно, быть всем, чем он хочет, вы охотно прощаете ему и безумие, и низость, и разврат; но... требуете от него моральных сентенций о том, как должен человек думать и действовать, и как он в самом-то деле и не думает и не действует... И зато ваше инквизиторское аутодафе готово для всякого, кто имеет благородную привычку смотреть действительности прямо в глаза, не опуская своих глаз, называть вещи настоящими их именами... Но этому человеку нечего бояться»; в нем есть «сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблескивает что-то великое... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь».

8. «Судя о человеке, — пишет Белинский, — должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». Характеризуя состояние русской жизни, русского общества, критик говорит, что «наш век есть по преимуществу век рефлексии», т. е. глубокой неудовлетворенности окружающей действительностью. Состояние рефлексии в русском обществе Белинский объясняет исторически: «...оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра». Критик рисует клиническую картину рефлексии, «как болезни многих индивидуумов нашего общества». «Ее характер — апатическое охлаждение к благам жизни, вследствие невозможности предаваться им со всею полнотою. Отсюда: томительная

бездейственность в действиях, отвращение ко всякому делу, отсутствие всяких интересов в душе, неопределенность желаний... безотчетная тоска, болезненная мечтательность при избытке внутренней жизни. Это противоречие превосходно выражено... в «Думе»...»

Белинский точно определяет состояние Печорина как «рефлексию» и вскрывает сущность этого состояния: «Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем... в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии...» И в состоянии рефлексии Печорин является душой «глубокой и могучей», но еще не нашедшей выхода.

9. Поскольку именно обстоятельства жизни определяют тот факт, что Печорин не может выйти из состояния, в котором находится, т. е. рефлексия героя отражает эпоху в жизни общества, Белинский называет Печорина героем «нашего времени»: «Итак — «Герой нашего времени» — вот основная мысль романа». Этим критик подчеркивает объективное значение образа главного героя, доказывает, что Печорин — глубоко реалистический и жизненный образ, порождение русской действительности. Признав, таким образом, идею романа художественной (объективной), Белинский тем самым решает вопрос и о нравственности всего романа в целом и образа Печорина в частности: «Вы говорите, что он эгоист? — Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, но доволен собою, рад себе. Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля: пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви... Этому человеку стало больно и грустно, что его все не любят, — и кто же эти «все»? — Пустые, ничтожные люди, которые не могут простить ему его превосходства над ними».

Критик рассматривает роман Лермонтова в связи с историческими особенностями эпохи, резко осуждает дворянское общество, в котором преуспевают «дюжинные посредственности» и ничтожества, а все благородное и даровитое обречено либо на полное бездействие, либо на «пустую деятельность». Роман Лермонтова заставляет Белинского еще раз вернуться к роману Пушкина и в конкретном сопоставлении выявить социальную сущность их главных героев.

10. Критик видит сходство Печорина и Онегина в том, что тот и другой были «отражением» типа человека, сложившегося в обществе того времени. Родственными этих героев делает их судьба незаурядного человека в обществе, внутренне ему чуждом: «Печорин Лермонтова... это Онегин нашего времени, герой нашего времени». В то же время Белинский видит различие героев: «Онегин является в романе человеком, которого убили воспитание и светская жизнь, которому все приглядělось, все приелось, все прилюбилось... Не таков Печорин. Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ищет ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою». Критик приходит к выводу, что «Печорин выше Онегина по идее». Герой Лермонтова возвышается над Онегиным тем, что в нем равнодушие, апатия, хандра сменились страшной «тоской по жизни», жаждой жизни, деятельности, недовольством собой, самоанализом («он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений»), муками, поисками высшего смысла бытия. В Печорине отражается новый тип русской общественной жизни, жаждущий борьбы.

11. Белинский заключает: «Герой нашего времени» — это грустная дума о нашем времени...» Трагедия Печорина — трагедия человека эпохи безвременья. Критик сетует на то, что роман «оставляет нас без всякой перспективы».

В. Г. Белинский. «Стихотворения М. Лермонтова» (в сокращении)

План

1. Поэт и общество.
2. Лермонтов и Пушкин.
3. «Тоска по жизни» в стихотворении «Бородино».
4. Реалистический историзм «Песни про царя Ивана Васильевича...».
5. Глубокий интерес Лермонтова к современности, «субъективность» его поэзии.
6. Развитие идеи «отрицания» в «Думе».
7. Жажда прямого вмешательства в жизнь («Поэт»).
8. «И скучно и грустно...»: «реквием всех надежд».
9. «Вера гордая в людей и жизнь иную» («Памяти А. И. Одоевского»).
10. «Чисто художественные» стихотворения.
11. «Мцыри» — «любимый идеал» поэта.
12. Поэзия Лермонтова — это сама жизнь.

1. Белинский начинает статью с большого вступления, в котором высказывает свои взгляды на поэзию, искусство вообще: «Поэзия есть выражение жизни, или, лучше сказать, сама жизнь. Мало этого: в поэзии жизнь более является жизнью, нежели в самой действительности». Критик говорит о стремлении познать реальную жизнь как о сущности поэтического творчества. Считая, что цель поэзии — воспитывать душу человека, устремлять его к чистым помыслам и благим деяниям, Белинский слагает в полном смысле этого слова гимн поэзии. Далее критик излагает свое понимание проблемы поэта и общества: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества».

2. Указывая на единство литературных и жизненных традиций, соединяющих Лермонтова и Пушкина, критик в то же время видит и различие между двумя поэтами, объясняя его различием двух исторических моментов русской общественной жизни: «В первых своих лирических произведениях Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных; но эти лирические стихотворения были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В первых лирических произведениях Лермонтова... также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выраже-

ции; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; повсюду вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия—совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».

3. В качестве важнейшей черты творчества Лермонтова, которая и делает его поэзию явлением новым, критик выдвигает отрицание поэтом действительности и жажду деятельности. Не случайно Белинский начинает анализ со стихотворения «Бородино», в котором он видит «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». И далее: «...эта тоска по жизни внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования». Слова «тоска по жизни» критик выделяет, подчеркивая этим стремление Лермонтова к активной общественной деятельности на благо человечества для достижения идеала лучшей жизни. Герои Отечественной войны 1812 года — «могучее, лихое племя» — противопоставлены в стихотворении «нынешнему племени», в котором нет героизма, национального самосознания: «Богатыри — не вы!» Белинский видит в этой антитезе главную мысль «Бородина». Критик отмечает, что демократические тенденции, прозвучавшие в стихотворении, нашли отражение и в его стиле: «...в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии».

4. Стремление к активной деятельности выражалось у Лермонтова, по мнению Белинского, своеобразно: «...поэт от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее...» не только в стихотворении «Бородино», но и в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Однако, изображая прошлое, Лермонтов нисколько не отдаляется от настоящего. Точнее, он отдаляется от него в теме, но их трактовка, взгляд на них вполне современны. Это хорошо видно в характеристике образа Грозного, с которой Белинский начинает анализ «Песни»: «...это была сильная натура, которая требовала себе

великого развития для великого подвига; но как усло-
вия тогдашнего полуазиатского быта и внешние об-
стоятельства отказали ей даже в каком-нибудь разви-
тии, оставив ее при естественной силе и грубой мощи,
и лишили ее всякой возможности пересоздать дейст-
вительность, — то эта сильная натура, этот великий
дух исказились и нашли свой выход, свою отраду толь-
ко в безумном мщении этой ненавистной и враждеб-
ной им действительности...» Эта энергия разрушения
яростнее всего обрушивается на самого героя. Поэто-
му сам он и выступает причиной несчастья других, то
сам он более всего достоин сожаления: «Может быть,
это был своего рода великий человек, но только не во-
время, слишком рано явившийся России, — пришед-
ший в мир с призванием на великое дело и увидевший,
что ему нет дела в мире; может быть, в нем бессозна-
тельно кипели все силы для изменения ужасной дей-
ствительности, среди которой он так безвременно
явился, которая не победила, но разбила его, и кото-
рой он так страшно мстил всю жизнь свою, разрушая
и ее и себя самого в болезненной и бессознательной
ярости... Вот почему из всех жертв его свирепства он
сам наиболее заслуживает соболезнования...»

Анализируются другие персонажи «Песни». Рас-
крывая психологию «удалого бойца» Кирибеевича,
Белинский пишет: Какая сильная, могучая натура!
Ее страсть — лава, ее горесть тяжела и трудна... лю-
бовь Кирибеевича — не шуточное дело, не простое во-
локитство, но страсть натуры сильной, души могучей».
А вот как говорится о купце Калашникове: «...почему-
то вы чувствуете, что это один из тех упругих и тяже-
лых характеров, которые тихи и кротки только до тех
пор, пока обстоятельства не расколыхают их, одна из
тех железных натур, которые и обиды не стерпят и сда-
чи дадут». Белинский показывает, что предельно ост-
рое и живое ощущение современности, современного
человека явилось для Лермонтова ключом к проник-
новению в объективную жизнь других эпох, к пости-
жению их образа жизни и мышления, характеров
людей.

Особую заслугу Лермонтова, его высшее творче-
ское достижение Белинский видит в том, что, созда-
вая произведение в народном духе, он не «подделы-
вался» под народность и не стремился «опуститься»
до уровня «безыскусственных и простодушных произ-

ведений» фольклора: «...наш поэт вошел в царство народности, как ее полный властелин, и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество...»

Но «Песня» является не только поэмой в народном стиле. Это и поэма историческая, в которой Лермонтов выступает продолжателем Пушкина. Не случайно у Белинского возникает ассоциация: «В этом отношении после Бориса Годунова больше всех посчастливилось Иоанну Грозному...» Критик имеет в виду реалистический историзм «Песни», который заключается в том, что Лермонтов, как и Пушкин в трагедии, воссоздав исторический колорит эпохи, показал социальные противоречия того времени и дал характеры в их социальной обусловленности.

5. Объясняя смысл обращения Лермонтова к прошлому, Белинский в то же время указывает на глубокий интерес поэта к современности, увидев в этом проявление основной стороны таланта Лермонтова как поэта новой эпохи: «Но это прошедшее не могло долго занимать такого поэта, он скоро должен был... возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди». При этом критик, осуждая «субъективность» как выражение ограниченной личности, изолированной от «общего», выдвигает новое понимание «субъективности», означающей способность художника откликаться на общественные вопросы своего времени. Такое понимание «субъективности» Белинский тесно связывает с «социальностью», с идеей отрицания, которая позволяла вершить суд над темными сторонами действительности.

В поэзии Лермонтова критик различает стихотворения «субъективные», которых больше, и «чисто художественные». По признаку «субъективности» (а значит, «гуманности») Белинский признал в Лермонтове «поэта русского, народного... поэта, в котором выразился исторический момент русского общества».

6. Анализируя далее стихотворение «Дума», критик раскрывает общественную содержательность внутреннего мира поэта: «Эти стихи писаны кровью; они вышли из глубины оскорбленного духа: это вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической

смерти!.. И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки собственного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?..» Люди «нового поколения», по мнению Белинского, это еще не те люди, которые могут положительно действовать, но которые уже способны отрицать истины старой жизни. Идея «отрицания» для критика выступает как критерий оценки идейно-художественного содержания и общественной ценности поэзии Лермонтова. Вот почему Белинский выделяет и высоко оценивает те произведения поэта, и в частности стихотворение «Дума», в которых критический момент — ясно выраженное недовольство современной действительностью — отразился с наибольшей остротой и силой переживания: «Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии».

7. «Другую сторону того же вопроса», т. е. мысль, что мало одного «отрицания» существующего, что необходимо еще активное чувство готовности к борьбе, увидел Белинский в стихотворении «Поэт». Критика привлекает скрытая в этом стихотворении жажда прямого вмешательства в жизнь. Белинский обращает внимание на строки, в которых сказано, что прежде, в период общественного подъема, стих поэта звучал, «как колокол на башне вечевой», «воспламенял бойцов для битвы». Так же как и Лермонтов, критик жаждет возрождения этих традиций гражданской поэзии: «... и кто не признает, что то, чего он требует от поэта, составляет одну из обязанностей его служения и призвания?»

8. Пробуждение русского общества «к жизни» (критической оценке существующего) нашло отражение, по мнению Белинского, еще в творчестве Пушкина, в частности в его стихотворении «Демон». Однако в поэзии Лермонтова «демон сомнения», «дух размышления», скептицизм и в то же время тоска по идеалу приобрели характер «духовной дисгармонии, сердечного отчаяния». Критик так оценивает трагическое стихотворение «И скучно и грустно...»: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех

надежд, всех чувств человеческих... это — похоронная песня всей жизни! Кому не знакомо по опыту состояние духа, выраженное в ней, в чьей натуре не скрывается возможность ее страшных диссонансов...»

Отмечая скептицизм поэзии Лермонтова, Белинский указывает на искренность, а значит, нравственность, социальную полезность такого скептицизма, в котором видит форму выражения прогрессивного сознания.

9. Разбирая стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», Белинский пишет, что в нем, как и в «Поэте», представлена «другая сторона духа нашего поэта»: вместо отрицающего все скептицизма — «вера гордая в людей и жизнь иную». В светлом и мужественном образе А. Одоевского критик увидел провозвестника лучшего будущего.

10. Привлекая для анализа еще ряд поэтических произведений («Не верь себе», «Молитва», «1-е января», «Журналист, читатель и писатель», «Ребенку», «Сосед», «Благодарность», «Ветка Палестины», «Тучи» и др.) и ограничиваясь краткими замечаниями по их содержанию, Белинский переходит к анализу «чисто художественных» стихотворений Лермонтова. К ним он относит «Русалку», «Три пальмы», «Дары Терека», «Казачью колыбельную песню», «Из Гете». В них «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни». Восточный пейзаж, Терек и Каспий, олицетворяющие Кавказ, безграничная, бескорыстно преданная любовь матери-казачки — только некоторые мотивы этих стихотворений. В них прежде всего Белинского привлекает изумительное совершенство формы.

11. Особое внимание уделяет критик поэме «Мцыри», в которой отрицание современного общества сочетается с мечтой о высокой жизненной цели: «... что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого мцыри! Это любимый идеал нашего поэта, это отражение в поэзии тени его собственной личности... четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями... звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонируют с сосредоточенным чувством, несокрушимою силою могучей натуры и трагическим положением героя поэмы. А между тем, какое разнообразие картин, образов и чувств... Картины природы

отличают кисть великого мастера... Кавказ делается его поэтическою родиною, пламенно любимою им...»

12. Завершая разбор стихотворений Лермонтова, Белинский пишет: «...мы видим в них все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия». Для критика Лермонтов — «...всевластный обладатель царства явлений жизни, он воспроизводит их как истинный художник; он поэт русский в душе — в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни; он глубоко знаком и с внутренним миром души».

Белинский заканчивает свою статью пророческим предсказанием: «...уже недалеко то время, когда имя его в литературе сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах...»

Н. А. Добролюбов. «Луч света в темном царстве»

План

1. Полемика Добролюбова с критиками Островского.
2. Пьесы Островского — «пьесы жизни».
3. Самодуры в «Грозе».
4. Добролюбов об отличительных чертах положительной личности своей эпохи (Катерина).
5. Другие персонажи пьесы, в той или иной степени противостоящие самодурству.
6. «Гроза» есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского».

1. В начале своей статьи Добролюбов пишет о том, что полемика вокруг «Грозы» затронула важнейшие проблемы русской предреформенной жизни и литературы, и прежде всего проблему народа и национального характера, положительного героя. Различное отношение к народу во многом и определило множество мнений о пьесе. Добролюбов приводит и резко отрицательные оценки реакционных критиков, выражавших крепостнические взгляды (например, оценки Н. Павлова), и высказывания критиков либерального лагеря (А. Пальховского), и отзывы славянофилов (А. Григорьева), рассматривавших народ как некую однородную темную и инертную массу, не способную выделить из своей среды сильную личность. Эти критики, говорит Добролюбов, приглушая силу протеста Катерины, рисовали ее женщиной бесхарактерной, слабовольной, безнравственной. Героиня в их истолковании не обладала качествами положительной лич-

ности и не могла быть названа носительницей черт национального характера. Истинно народными объявлялись такие свойства натуры героев, как смирение, покорность, всепрощение. Касаясь изображения в «Грозе» представителей «темного царства», критики утверждали, что Островский имел в виду старинное купечество и что лишь к этой среде относится понятие «самодурство».

Добролюбов вскрывает прямую связь между методологией подобной критики и социально-политическими взглядами: «Они прежде говорят себе — что должно содержаться в произведении (по их понятиям, разумеется) и в какой мере все должное действительно в нем находится (опять сообразно их понятиям)». Добролюбов указывает на крайний субъективизм этих понятий, разоблачает антинародную позицию критиков-эстетов, противопоставляет им революционное понимание народности, объективно отразившейся в произведениях Островского. В трудовом народе Добролюбов видит совокупность лучших свойств национального характера, и прежде всего ненависть к самодурству, под которым критик — революционный демократ понимает весь самодержавно-крепостнический строй России, и способность (пусть пока лишь потенциальную) к протесту, бунту против основ «темного царства». Метод Добролюбова — «рассматривать произведение автора и затем, как результат этого рассмотрения, говорить, что в нем содержится и каково это содержимое».

2. «Уже и в прежних пьесах Островского, — подчеркивает Добролюбов, — мы замечаем, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название «пьесы жизни». В связи с этим критик отмечает верность жизненной правде в произведениях драматурга, широкий охват действительности, умение глубоко проникать в сущность явлений, способность художника заглянуть в тайники человеческой души. Островский, по словам Добролюбова, был именно тем и велик, что «захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития». Широта художественных обобщений и определяет, по мнению критика, истинную

народность творчества Островского, делает его пьесы жизненно правдивыми, выражающими народные стремления.

Указывая на драматургическое новаторство писателя, Добролюбов отмечает, что если в «комедиях интриг» главное место занимала произвольно придуманная автором интрига, развитие которой определялось прямо участвующими в ней героями, то в пьесах Островского «на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни». Обычно драматурги стремятся создать характеры, непреклонно и обдуманно борющиеся за свои цели; герои изображаются хозяевами своего положения, которое устанавливается «извечными» нравственными началами. У Островского же, напротив, «положение господствует» над действующими лицами; у него, как в самой жизни, «часто сами персонажи... не имеют ясного или вовсе никакого сознания о смысле своего положения и своей борьбы». «Комедии интриг» и «комедии характеров» были рассчитаны на то, чтобы зритель, не рассуждая, принимал за непреложное авторскую трактовку нравственных понятий, осуждал именно то зло, которому выносился приговор, проникался уважением только к той добродетели, которая в конце концов торжествовала. Островский же «не карает ни злодея, ни жертву...», «не на них обращается непосредственно чувство, возбуждаемое пьесою». Оно оказывается прикованным к борьбе, совершающейся «не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними», уродующих их. Сам зритель вовлекается в эту борьбу и в результате «невольно возмущается против положения, порождающего такие факты».

При таком воспроизведении действительности, отмечает критик, огромную роль играют персонажи, прямо не участвующие в интриге. Они, в сущности, и определяют композиционную манеру Островского. «Эти лица, — пишет Добролюбов, — столько же необходимы для пьесы, как и главные: они показывают нам ту обстановку, в которой совершается действие, рисуют положение, которым определяется смысл деятельности главных персонажей пьесы».

По мнению Добролюбова, художественная форма «Грозы» полностью соответствует ее идейному содержанию. В композиционном отношении он воспринима-

...драму как единое целое, все элементы которого являются художественно целесообразными. «В «Грозе», — утверждает Добролюбов, — особенно видна необходимость так называемых «ненужных» лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы, что и случилось с большей частью критиков».

3. Анализируя образы «хозяев жизни», критик показывает, что в прежних пьесах Островского самодуры, по натуре трусливые и бесхарактерные, чувствовали себя спокойно и уверенно, поскольку не встречали серьезного сопротивления. На первый взгляд и в «Грозе», говорит Добролюбов, «все, кажется, по-прежнему, все хорошо; Дикой ругает, кого хочет.... Кабаниха держит... в страхе своих детей... считает себя вполне непогрешимой и ублажается разными Феклушами». Но это только на первый взгляд. Самодуры уже утратили прежнее спокойствие и уверенность. Они уже тревожатся за свое положение, наблюдая, слыша, чувствуя, как постепенно рушится их уклад жизни. По понятиям Кабанихи, железная дорога — дьявольское изобретение, ездить по ней — смертный грех, а вот «народ ездит все больше и больше, не обращая внимания на ее проклятья». Дикой говорит, что гроза посылается людям в «наказание», чтобы они «чувствовали», а Кулигин «не чувствует... и толкует об электричестве». Феклуша описывает разные ужасы в «неправедных землях», а в Глаше ее рассказы не возбуждают негодования, наоборот, они будят ее любознательность и вызывают чувство, близкое к скептицизму: «Ведь и у нас нехорошо, а про те земли мы еще не знаем хорошенько...» И в домашних делах творится что-то неладное — молодые на каждом шагу нарушают установленные обычаи.

Однако, подчеркивает критик, русские крепостники не желали считаться с историческими требованиями жизни, не хотели ни в чем уступать. Ощущая обреченность, сознавая бессилие, страшась неизвестного будущего, «Кабановы и Дикие хлопочут теперь о том, чтобы только продолжилась вера в их силу». В связи с этим, пишет Добролюбов, в их характере и поведении выделились две резкие черты: «вечное недовольство и раздражительность», ярко выразившиеся в Диком, «постоянная подозрительность... и придирчивость», преобладающие в Кабановой.

По мнению критика, «идиллия» городка Калинова отразила внешнее, показное могущество и внутреннюю гнилость и обреченность самодержавно-крепостнического строя России.

4. «Противоположностью всяким самодурным началам» в пьесе, отмечает Добролюбов, является Катерина. Характер героини «составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни».

По мнению критика, особенность русской жизни в ее «новой фазе» состоит в том, что «почувствовалась неотлагаемая потребность в людях... деятельных и энергичных». Ее уже не удовлетворяли «добродетельные и почтенные, но слабые и безличные существа». Русская жизнь нуждалась в «характерах предприимчивых, решительных, настойчивых», способных побороть многие препятствия, чинимые самодурами.

До «Грозы», указывает Добролюбов, попытки даже лучших писателей воссоздать цельный, решительный характер оканчивались «более или менее неудачно». Критик сетует главным образом на творческий опыт Писемского и Гончарова, герои которых (Калинович в романе «Тысяча душ», Штольц в «Обломове»), крепкие «практическим смыслом», приспосабливаются к сложившимся обстоятельствам. Эти, а также другие типы с их «трескучим пафосом» или логическим понятием, утверждает Добролюбов, — претензии на сильные, цельные характеры, и они не могли служить выражением требований новой эпохи. Неудачи происходили от того, что писатели руководствовались отвлеченными идеями, а не жизненной правдой; кроме того (и тут Добролюбов не склонен винить писателей), сама жизнь не давала еще ясного ответа на вопрос: «Какими чертами должен отличаться характер, которым совершится решительный разрыв со старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни?»

Заслуга Островского в том, подчеркивает критик, что он сумел чутко уловить, какая «сила рвется наружу из тайников русской жизни», смог понять, почувствовать и выразить ее в образе героини драмы. Характер Катерины «сосредоточенно-решительно, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле,

что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны».

Добролюбов, прослеживая развитие характера Катерины, отмечает проявление его силы и решительности еще в детстве. Став взрослой, она не утратила своей «детской горячности». Островский показывает свою героиню женщиной со страстной натурой и сильным характером: она доказала это своей любовью к Борису и самоубийством. В самоубийстве, в «освобождении» Катерины от гнета самодуров Добролюбов видит не проявление трусости и малодушия, как утверждали некоторые критики, а свидетельство решительности и силы ее характера: «Грустно, горько такое освобождение; но что же делать, когда другого выхода нет. Хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость хоть на этот страшный выход. В том-то и сила ее характера, оттого-то «Гроза» и производит на нас впечатление освежающее...»

Островский создает свою Катерину женщиной, которая «забита средой», но вместе с тем наделяет ее положительными качествами сильной натуры, способной на протест против деспотизма до конца. Добролюбов отмечает это обстоятельство, утверждая, что «самый сильный протест бывает тот, который поднимается... из груди самых слабых и терпеливых». В семейных отношениях, говорил критик, женщина больше всех страдает от самодурства. Поэтому у нее более, чем у кого-либо, должно накипеть горя и негодования. Но чтобы заявить о своем недовольстве, предъявить свои требования и идти до конца в своем протесте против произвола и угнетения, она «должна быть исполнена героического самоотвержения, должна на все решиться и ко всему быть готова». Но где же «взять ей столько характера!» — спрашивает Добролюбов и отвечает: «В невозможности выдержать то, к чему... принуждают». Тогда-то слабая женщина и решается на борьбу за свои права, инстинктивно подчиняясь только велениям своей человеческой природы, ее естественным стремлениям. «Натура, — подчеркивает критик, — заменяет здесь и соображения рассудка, и требования чувства и воображения: все это сливается в общем чувстве организма, требующего себе воздуха, пищи, свободы». В этом, по мнению Добролюбова, заключается «тайна цельности» женского энергичного характера. Именно таков характер Катерины. Его

возникновение и развитие вполне соответствовало сложившимся обстоятельствам. В обстановке, изображенной Островским, самодурство дошло до таких крайностей, которые могли быть отражены только крайностями сопротивления. Здесь неминуемо и должен был родиться страстно-непримиримый протест личности «против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой, и над бездной, в которую бросилась бедная женщина».

Добролюбов раскрывает идейное содержание образа Катерины не только в семейно-бытовом плане. Образ героини оказался настолько емким, идейная значимость его предстала в таких масштабах, о которых сам Островский и не думал. Соотнося «Грозу» со всей русской действительностью, критик показывает, что объективно драматург вышел далеко за рамки семейного быта. В пьесе Добролюбов увидел художественное обобщение коренных черт и особенностей крепостнического уклада дореформенной России. В образе Катерины он нашел отражение «нового движения народной жизни», в ее характере — типические черты характера трудового народа, в ее протесте — реальную возможность революционного протеста социальных низов. Называя Катерину «лучом света в темном царстве», критик раскрывает идейный смысл народного характера героини в его широкой общественно-исторической перспективе.

5. С точки зрения Добролюбова, истинно народный по своей сущности характер Катерины является единственно верным мерилом оценки всех других персонажей пьесы, в той или иной степени противостоящих самодурной силе.

Тихона критик называет «простодушным и пошловатым, совсем не злым, но до крайности бесхарактерным существом». Тем не менее Тихоны «в общем-то смысле столь же вредны, как и сами самодуры, потому что служат их верными помощниками». Форма его протеста против самодурного гнета уродлива: стремится на время вырваться «на волю», удовлетворить свою склонность к разгулу. И хотя в финале драмы Тихон в отчаянии называет мать виновной в смерти Катерины, сам он завидует мертвой жене. «...Но в том-то и горе его, то-то ему и тяжко, — пишет Добролюбов, — что он ничего, решительно ничего не может...

эта полутруп, в течение многих лет согнивающий за-
живо...»

Борис, доказывает критик, — тот же Тихон, только «образованный». «Образование отняло у него силу делать пакости... но оно не дало ему силы противиться пакостям, которые делают другие....» Мало того, поддаваясь «чужим гадостям, он волей-неволей участвует в них...» В этом «образованном страдальце» Добролюбов находит умение красочно говорить и в то же время трусость и бессилие, порожденные отсутствием воли а главное — материальной зависимостью от самодуров.

По мысли критика, нельзя было надеяться на людей типа Кулигина, которые верили в мирный, просветительский путь переустройства жизни и пытались действовать на самодуров силой убеждения. Кулигины лишь логически понимали нелепость самодурства, но были бессильны в борьбе там, где «всей жизнью управляет не логика, а чистейший произвол».

В Кудряше и Варваре критик видит характеры, сильные «практическим смыслом», людей, умеющих ловко пользоваться обстоятельствами для устройства своих личных дел.

6. Добролюбов назвал «Грозу» «самым решительным произведением» Островского. Критик указывает на то обстоятельство, что в пьесе «взаимные отношения самодурства и безгласности доведены... до самых трагических последствий». Наряду с этим он находит в «Грозе» «что-то освежающее и ободряющее», имея в виду изображение жизненной обстановки, обнаруживающей «шаткость и близкий конец самодурства», и особенно личность героини, воплотившей в себе веяние жизни». Утверждая, что Катерина — «такое лицо, которое служит представителем великой народной идеи», Добролюбов выражает глубокую веру в революционную энергию народа, в его способность идти до конца в борьбе против «темного царства».

Д. И. Писарев. «Базаров»

План

1. Писарев об общественном и художественном значении «Отцов и детей».
2. Главный герой романа — Базаров. Типичность образа. Противоречивость натуры героя.
3. Отличительные черты Базарова.

4. «Лишние люди» и Базаров.
5. Кирсановы. Отношение к ним главного героя. Реализм романа Тургенева.
6. Одиночество Базарова. Его отношение к родителям.
7. Ситников и Кукшина.
8. Базаров и Одинцова.
9. Взаимоотношения Базарова с крестьянами.
10. Писарев о смерти Базарова и об отношении автора к своему герою.

1. В статье Писарев дает высокую оценку произведению Тургенева. Критик указывает на общественное и художественное значение «Отцов и детей»: «...все наше молодое поколение со своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа». При этом отмечается, что идеи и стремления молодых современников писателя отразились в произведении очень своеобразно, претерпев изменения, пройдя через сознание художника».

2. Базаров, по мнению Писарева, «человек сильный по уму и по характеру, составляет центр всего романа». Критик подчеркивает оригинальность, собирательность образа главного героя. Он — представитель нашего молодого поколения; в его чертах сгруппированы те свойства, которые разными дозами рассыпаны в массах...»

По социальному положению Базаров — разночинец («сын бедного уездного лекаря»). Евгений прошел «школу труда и лишений» и стал «человеком сильным и суровым»; «прослушанный им курс естественных и медицинских наук развил его природный ум и отучил его принимать на веру какие бы то ни было понятия и убеждения... опыт сделался для него единственным источником познания, личное ощущение — единственным... доказательством... Базаров признает только то, что можно ощупать руками, увидеть глазами, положить на язык, словом, только то, что можно освидетельствовать одним из пяти чувств. Все остальные человеческие чувства он сводит на деятельность нервной системы». Отсюда его отрицание красоты природы, искусства, любви, идеала. Это, по мнению Базарова, «романтизм», «вздор».

Писарев отмечает противоречивость натуры главного героя: «На людей, подобных Базарову, можно негодовать, сколько душе угодно, но признавать их искренность решительно необходимо. Эти люди могут быть честными и бесчестными, гражданскими деятеля-

ми и отъявленными мошенниками, смотря по обстоятельствам и по личным вкусам...» «Кроме непосредственного влечения, у Базарова есть еще другой руководитель в жизни — расчет». Этому нигилисту присуща сатанинская гордость». Героем «управляют только личная прихоть или личные расчеты. Ни над собой, ни вне себя он не признает никакого регулятора, никакого нравственного закона, никакого принципа. Впереди — никакой высокой цели; в уме — никакого высокого помысла, и при всем этом — силы огромные. — Да ведь это безнравственный человек! Злодей, урод!— воскликнут многие»,— пишет критик. Но «если базаровщина — болезнь, то она болезнь нашего времени, и ее приходится выстрадать», — делает вывод автор статьи.

3. «Болезнь века раньше всего пристает к людям, стоящим по своим умственным силам выше общего уровня». Именно поэтому Базаров одержим такой болезнью. «Как человек замечательно умный, он не встречал себе равного... Он смотрит на людей сверху вниз, даже редко дает себе труд сглаживать свои полупрезрительные, полупокровительственные отношения к тем людям, которые его ненавидят, и к тем, которые его слушаются. Базаров ни в ком не нуждается, никого не боится, никого не любит и, вследствие этого, никого не щадит».

В цинизме героя Писарев различает две стороны: «внутреннюю и внешнюю, цинизм мыслей и чувств и цинизм манер и выражений... Базаров... неотесанный бурш, не знающий другой жизни, кроме бездомной, трудовой, подчас дико разгульной жизни бедного студента». Основные черты базаровского типа — «трезвость мысли», «беспощадность критики», «твердость характера» — всего чаще вырабатываются «при серой обстановке трудовой жизни». «Человек делается самим процессом своей жизни, независимо от процесса развития мышления, доходит до практического реализма. Писатель, отмечает Писарев, «не благоволит к своему герою», но все же ему удается «держать в узде свою личную антипатию»; он не навязывает читателю своего мнения.

4. «Во всякое время, — пишет критик, — жили на свете люди, недовольные жизнью... Это всегда — умные люди, и они не уживаются с теми явлениями, к которым... привыкает масса». Писарев разделил «умных

людей» на три категории, отметив особенности каждого поколения: «...у Печориных есть воля без знанья; у Рудиных — знанье без воли; у Базаровых есть и знанье и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое».

5. Приступая к «фактическому разбору романа», Писарев характеризует Кирсановых, показывает отношение к ним Базарова. К Аркадию, «лишенному умственной оригинальности», Евгений относится как к «ребенку»; к Николаю Петровичу—как к «старому романтику»; Павла Петровича, с его «принципами», Базаров не любит: «Ему не хочется сознаться перед собой, что он может сердиться на существо аристократа», а между тем он спорит». «Видя этих двух людей лицом к лицу, — пишет критик, — можно себе представить борьбу, происходящую между двумя поколениями». Писарев считает, что «Тургенев не сочувствует вполне ни одному из своих действующих лиц... Его не удовлетворяют ни отцы, ни дети». Писатель остается верен правде жизни. Тургенев «сам никогда не будет Базаровым, но он вдумался в этот тип и понял его так верно, как не поймет ни один из наших молодых реалистов», — пишет критик. «Отцы» изображены с беспощадной верностью, они люди хорошие, но об этих хороших людях не пожалеет Россия... а между тем есть и такие минуты, когда этим отцам можно полнее сочувствовать, чем самому Базарову». «Тургенев не полюбил Базарова, но признал его силу, признал его перевес над окружающими людьми и сам принес ему полную дань уважения», — делает вывод Писарев.

6. Анализируя далее образ Базарова, критик констатирует, что у героя Тургенева нет друзей. Он «один, сам по себе, стоит на холодной высоте трезвой мысли, и ему не тяжело это одиночество, он весь поглощен собой и работой. Личность Базарова замыкается на самой себе». Это потому, считает Писарев, что «вне ее и вокруг нее почти вовсе нет родственных ей элементов».

Нет ни одной точки соприкосновения между Базаровым и его родителями. Они добрые люди, пишет критик, но сыну «с ними скучно, пусто, тяжело».

7. Характеризуя второстепенные персонажи романа, Писарев отмечает, что «юноша Ситников и молодая дама Кукшина представляют великолепно испол-

женную карикатуру безмозглого прогрессиста и по-русски эмансипированной женщины». Критик с удовлетворением подчеркивает, что Тургенев по заслугам оценил Ситникова: «...художник, рисующий перед нашими глазами поразительно живую карикатуру, осмеивающий искажения великих и прекрасных идей, заслуживает нашей полной признательности».

8. Своеобразно складываются, указывает Писарев, отношения между Базаровым и Одинцовой: они принимают «какой-то странный характер борьбы». Евгению понравилась внешность Анны Сергеевны, но под «изящной формой он отгадывает самородную силу и безотчетно начинает уважать эту силу». В конце концов Базаров «привязывается» к этой женщине «какою-то злобной, мучительной страстью». Одинцова умна, красива, холодна. Это и привлекло к ней Базарова. Но любовь нигилиста не могла окончиться свадьбой, как это произошло у Аркадия. Писарев замечает, что Базарова «пристроить очень мудрено и что он не может, не изменившись в основных чертах своей личности, сделаться добродетельным семьянином».

9. В отношении Базарова к простым людям критик отмечает природный демократизм героя, за что его любит народ. С другой стороны, крестьяне «смотрят на него как на шута горохового». Но такое явление— не противоречие, считает автор статьи. «У мужика лежит сердце к Базарову, потому что они видят в нем простого и умного человека, но в то же время этот человек для них чужой, потому что он не знает их быта, их потребностей, их надежд...»

10. «В конце романа Базаров умирает; его смерть— случайность...» Писарев поясняет, что Тургенев не показывает, «как живет и действует» его герой, и потому трудно отгадать будущее Базарова. Зато рельефно дается «описание смерти Базарова», которое критик считает лучшим (в художественном отношении) местом в романе. «Нигилист остается верен себе до последней минуты... умер твердо и спокойно». Писарев отмечает, что «весь интерес, весь смысл романа заключался в смерти Базарова. Если бы он струсил, если бы изменил себе, — весь характер его осветился иначе: явился бы пустой хвастун, от которого нельзя ожидать в случае нужды ни стойкости, ни решимости; весь роман оказался бы клеветою на молодое поколение... Но у Тургенева, как у честного и искреннего художника,

язык не повернулся произнести такую печальную ложь». Критик пишет, что, «создавая Базарова, Тургенев хотел разбить его в прах и вместо того отдал ему полную дань справедливого уважения. Он хотел сказать, что наше молодое поколение идет по ложной дороге, и сказал: в нашем молодом поколении вся наша надежда». Дело в том, считает Писарев, что «честная, чистая натура художника берет свое, ломает теоретические загородки, торжествует над заблуждениями ума и своими инстинктами выкупает все — и неверность основной идеи, и односторонность развития, и устарелость понятий. Вглядываясь в своего Базарова, Тургенев как человек и как художник растет на наших глазах и дорастает до правильного понимания, до справедливой оценки созданного им типа».

В. И. Ленин. «Лев Толстой, как зеркало русской революции»

(образец конспекта-сочинения)

План

1. Общественно-политическая и идейная борьба в период появления первой статьи В. И. Ленина о Толстом
2. В. И. Ленин о соотношении искусства с общественной жизнью, о связи художника с современностью.
3. Буржуазная либеральная печать по поводу толстовского юбилея
4. «Кричащие противоречия» Толстого писателя и Толстого-мыслителя
5. Сложная взаимосвязь метода и мировоззрения
6. Причины противоречий во взглядах и творчестве Толстого
7. Почему Ленин называет Толстого «зеркалом русской революции»?
8. Общественное и историко-литературное значение статьи В. И. Ленина.

80-летний юбилей Л. Н. Толстого в 1908 г. явился поводом для многочисленных выступлений представителей различных политических партий, каждая из которых стремилась использовать чествование великого писателя в своих интересах. Если реакционеры открыто травили гениального художника, то либералы, лицемерно прикрываясь маской любви к писателю, в своих статьях извращали идейный смысл его взглядов и произведений.

Большевики не могли стоять в стороне от общественно-политической борьбы, развернувшейся вокруг Толстого. Будучи в эмиграции, В. И. Ленин вниматель-

но следил за прессой о писателе, негодуя против всякого рода «продажных писак». В сентябре 1908 г. в нелегальной большевистской газете «Пролетарий» была напечатана его статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

Уже начало статьи представляет собой важное методологическое положение, связанное с мыслью о соотношении искусства с общественной жизнью, с проблемой связи художника и современности: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях».

Понять эти слова Ленина можно лишь в свете его теории отражения. Человеческое сознание является отражением объективного материального мира, отражением бытия. Но сознание отражает бытие не пассивно, не механически, а активно, диалектически, противоречиво. Отражая реальный мир в конкретно-чувственных образах, художник не ограничивается простым копированием жизни, а перерабатывает реальные впечатления в своей творческой фантазии, деятельность которой направляется и корректируется его общественно-классовой позицией, степенью его таланта и мастерства.

Может показаться странным, отмечает Ленин, сопоставление имени Толстого с революцией, которую он явно не понял, от которой отстранился: «Но называть же зеркалом того, что очевидно не отражает явления правильно?» Предвидя подобное возражение, Ленин разъясняет, что о революции следует судить не только по ее участникам, которые ее сознательно принимали, но и по тем, кто оказался втянутым в революционные события, не понимая их смысла.

В представлении Ленина великий художник действительно формируется совокупностью всех общественных отношений своей страны и своего времени, и потому его взгляды и настроения так или иначе отражают взгляды и настроения народных масс, поведение которых в конечном счете характеризуют социальную действительность ту или иную историческую эпоху. Несмотря на непонимание и неприятие Толстым революции, он отразил в своем творчестве коренные вопросы второй половины XIX—начала XX вв.

Оценивая выступления легальной русской прессы

по поводу толстовского юбилея, В. И. Ленин показывает, что буржуазных либералов отличает бесчестность и лицемерие в решении вопроса о социальных причинах противоречий великого художника, поскольку они боялись народной революции. Либеральная печать уклонялась от анализа беспощадно-резко поставленных Толстым самых больных, самых проклятых вопросов времени, старалась завуалировать критику им основ эксплуататорского общества, пыталась идеализировать слабые, реакционные стороны мировоззрения Толстого, его религиозно-нравственные идеи и в дни толстовского юбилея лицемерно объявляла писателя «апостолом любви», «пророком», «учителем жизни».

Однако, отмечает Ленин, «противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие». В статье перечисляются эти противоречия:

Толстой — гениальный художник и «помещик, юродствующий во Христе»;

Толстой — великий протестант против общественной лжи — «толстовец», предлагающий личное самоусовершенствование в качестве рецепта от всех зол;

Толстой — беспощадный обличитель капитализма, буржуазно-помещичьего государства со всем его аппаратом насилия и в то же время проповедник «непротивления злу насилием», а значит, смирения, покорности, всепрощения;

с одной стороны, «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок» (так Ленин лаконично определяет творческий метод, своеобразие мастерства Толстого), с другой — «культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины». Разоблачая казенную, официальную церковь как орудие обмана народа, Толстой пытался создать «новую», «истинную» религию, способную, с его точки зрения, очистить и обновить человека.

В отличие от буржуазных критиков, писавших о Толстом, Ленин первый подошел к мировоззрению и творчеству великого писателя как к целостному явлению, он не отделяет Толстого-художника от Толстого-мыслителя, показывает, что не только Толстой-проповедник, а весь Толстой — и художник, и мыслитель, и публицист, и философ — состоит из противоречий,

которые образуют сложное диалектическое единство. При этом Ленин не уравнивает все стороны деятельности писателя, а различает, разграничивает сильные и слабые стороны как в художественных произведениях Толстого, так и в его мировоззрении, в его философии. В противовес утверждениям некоторых теоретиков, будто художник может создавать гениальные произведения вопреки своим взглядам, независимо от них, Ленин, видевший не только слабые, но и сильные стороны мировоззрения Толстого, показывал, что именно из последних вырос критический реализм великого художника, сумевшего отразить «некоторые... из существенных сторон революции».

Таким образом, Ленин обосновывает важное методологическое положение, касающееся соотношения метода и мировоззрения: надо говорить о противоречии не между творчеством и мировоззрением (т. е. нельзя отделять метод от взглядов художника), а о противоречиях в самом творчестве и мировоззрении (рассматривать эти противоречия в их сложности и своеобразном единстве)

Наконец, Ленин выясняет причины противоречий во взглядах и творчестве Толстого. Приводя некрасовскую цитату, Ленин указывает на органическую связь писателя с крестьянской Русью, могучей и вместе с тем склонной к пассивности и долготерпению. Толстой не мог понять, как отмечается в статье, ни рабочего движения, ни русской революции, поскольку был выразителем взглядов и настроений патриархального крестьянства. Ленин устанавливает прямую связь между противоречиями Толстого и противоречиями крестьянской идеологии и психологии эпохи первой русской революции: «Но противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века».

Ломка старых, крепостнических устоев русской жизни и усиленное развитие новых, буржуазных отношений привели к перелому в мировоззрении Толстого, к его разрыву с дворянским классом и окончательному переходу (на рубеже 70—80-х годов) на сторону народа. На действительность писатель взглянул с точки зрения крестьянства, т. е. отразил его «накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечта-

тельности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости».

Теперь становится понятно, почему Ленин называет Толстого «зеркалом русской революции»: писатель в своем творчестве, как в зеркале, отразил силу и слабость патриархального крестьянства в период первой русской революции. И не случайно Ленин назвал принцип толстовского «непротивления злу» (имея в виду настроение миллионов крестьян, отразившееся в учении Толстого) «серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании».

Итак, Ленин подходит к анализу и оценке взглядов и творчества Толстого «с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее», т. е. оценивает писателя с позиций патриархального крестьянства, чьи интересы он выражал, и с точки зрения рабочего класса, до позиций которого Толстой не поднялся. Иначе говоря, Ленин выдвигает еще одно методологическое положение: к оценке писателя и его творчества следует подходить с точки зрения тех исторических условий, в которых развивалось его творчество, и вместе с тем с точки зрения современности. Такой подход дает возможность понять то новое и прогрессивное, что внесет писатель в развитие литературы по сравнению с предшественниками, и то, что в данной исторической обстановке ограничивало творчество писателя.

Работа Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», как и другие его статьи о Толстом,— образец анализа всех сторон мировоззрения и творчества писателя, выражение партийного метода оценки любого историко-литературного явления. Работа Ленина учит подходить к художнику конкретно-исторически, раскрывать познавательно-воспитательное значение его произведений.

В. И. Ленин. «Партийная организация и партийная литература»

План

1. Литература должна стать партийной.
2. В чем состоит принцип партийности литературы:
   литературное дело как составная часть партийной работы;
   учет специфики литературы;
   подчинение партийной литературы партийному контролю.
3. Соотношение партийности и свободы творчества.

4. Единство партийности и народности искусства.
5. Задачи партии в области литературы.

Статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» появилась в разгар революции 1905 г. Изменившиеся условия классовой борьбы, превращение рабочего класса России в грозную реальную силу, соединение социализма с рабочим движением потребовали от партии большевиков не только ясно определить свою позицию в отношении классической литературы, но и выдвинуть программу создания литературы новой — пролетарской, социалистической. Первые завоевания пролетариата, отдельные политические свободы, вырванные революцией у царизма, в частности, «свобода слова», создали возможность легального, открытого издания и распространения партийно направленной литературы, подчинения литературного дела интересам рабочего класса. Вот почему Ленин требовал: «Литература должна стать партийной». Говоря о такой литературе, Ленин имел в виду и журналистику, и публицистику, и художественное творчество, и литературную критику.

В статье далее разъясняется, что в новых условиях любое проявление индивидуализма и отход от принципов партийности ослабляет общенародное дело борьбы, и наоборот, объединение деятельности литературных сил под руководством партии большевиков делает литературу могучим средством социалистического воспитания рабочего класса. Ленин указывает суть принципа партийности литературы состоит «не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц и групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела... Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела».

Однако, говорит Ленин, к вопросу о партийности литературы следует подходить творчески, не допускать шаблонного отождествления искусства с другими частями общепартийного дела пролетариата. В литературном деле «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию».

Ленин пишет о том, как особенно внимательно и бережно нужно относиться к таланту художника, к его

своеобразно, подчеркивая, что «талант — редкость» и что его надо систематически и осторожно поддерживать.

Специфика искусства обусловливает и специфику руководства им со стороны партии, но не отменяет его. Ленин не раз указывал на недопустимость голого администрирования в искусстве, мелочной опеки.

Исключая стихийный путь развития литературы, Ленин разоблачает утверждения об «абсолютной свободе» творчества. Он развивает марксистское положение о том, что реальная абсолютная свобода относительна: «В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной... Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная... зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».

По-настоящему свободен, подчеркивает Ленин, тот писатель, художник, кто отдает все силы и талант делу служения своему народу, делу победы пролетариата. Принципы свободы художника и служения его трудящимся массам объединены Лениным в одно целое. Ленин первый стал рассматривать коммунистическую партийность как проявление и одновременно условие подлинной, реальной свободы творчества писателя.

Выдвигая программу будущей, новой, подлинно народной литературы, которую вызовет к жизни победоносная социалистическая революция, Ленин отмечает, что эта литература будет служить не избранным, а миллионам трудящихся. Ленин указывает, что писатель, стоящий на позициях коммунистической партийности, истинно народен в своем творчестве, ибо классовые интересы революционного пролетариата совпадают с насущными интересами всех трудящихся, а идеология и политика Коммунистической партии является концентрированным выражением этих интересов. Иначе говоря, коммунистическая партийность выступает как высшее выражение народности литературы.

Ленин показывает, что быть народным, партийным — значит быть передовым, объективным, а значит, подлинно художественным.

В конце статьи Ленин останавливается на задачах

ергин в области литературы, призывает «организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением».

III. ОБРАЗЦЫ ПЛАНОВ СОЧИНЕНИЙ

Грибоедов и Чацкий

1. Грибоедов и Чацкий — современники, представители поколения «детей 1812 года».
2. Общее у автора и героя:
   а) сходство в деталях биографии и в характерах;
   б) единство идей, убеждений, идеалов, нравственных качеств;
   в) вольнодумие;
   г) единомышленники декабристов;
   д) историческая прогрессивность их «дела»;
   е) трагизм судьбы.
3. Автор шире, глубже и многограннее своего героя.
4. Чацкий вечен как символ борьбы за новое, передовое, справедливое.
5. Чацкий — типичный образ; Грибоедов — неповторимая личность.

Идейно-художественное своеобразие комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

1. 20-е годы XIX века и комедия «Горе от ума».
2. Конфликт пьесы: столкновение «века нынешнего» и «века минувшего».
3. Реалистическая основа комедии.
4. Приемы классицизма и романтическое начало.
5. Типические характеры в типических обстоятельствах.
6. Многоплановость в изображении героев.
7. Жанровое своеобразие пьесы.
8. Индивидуализация языка персонажей.
9. Стиль, язык комедии.
10. Грибоедов — один из основоположников критического реализма в русской литературе.

А. С. Пушкин о назначении поэта и поэзии

1. Роль поэта и поэзии — одна из главных тем в лирике Пушкина.
2. Пушкин-лицеист о назначении поэта.

3. «Истина жизни» — важнейший эстетический критерий поэта.
4. Независимость поэта от мнений «сильных мира сего».
5. Прославление свободы — священная обязанность поэта.
6. Творчество поэта-гражданина — это вдохновенный подвиг, труд на благо общества.
7. Цель поэзии — служение Родине, защита передовых идей своего времени.
8. «Глаголом жечь сердца людей».
9. Общечеловеческая значимость поэзии для современников и потомков (поэтическое завещание Пушкина).
10. «Поэт принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям» (В. Г. Белинский).

Тема дружбы и любви в лирике А. С. Пушкина

1. Дружба и любовь — величайшие силы, объединяющие людей.
2. Дружба как высокое чувство, ведущее к совершенствованию человека.
3. «Неразлучность» тем дружбы и любви в лирике Пушкина.
4. Дружба — кодекс нравственных принципов.
5. Дружеские послания как лирический жанр.
6. Общение с друзьями-единомышленниками — естественная потребность поэта.
7. Роль дружбы и любви в духовной жизни Пушкина.
8. Облагораживающее и возвышающее воздействие любви на человека.
9. Трогательная преданность любимой женщине.
10. Слияние в стихах Пушкина темы дружбы и любви с лирическим пейзажем.
11. Художественное совершенство лирики Пушкина, сила ее эмоционального воздействия.
12. Соединение чувств дружбы и любви с глубокой верой в жизнь, в ее светлые начала.
13. В. Г. Белинский о богатстве и очаровании личности поэта, отразившихся в его лирике.

Пейзажная лирика А. С. Пушкина

1. Пушкин — поэт истинно русский, глубоко национальный.
2. Пейзаж как главный принцип в описании контрастов крепостнической действительности.

: …ражение в романтических пейзажах движений …человеческой души, идеи свободы и независимости.
…бимая пора года поэта («И с каждой осенью я расцветаю вновь...»).
Совершенство художественного мастерства Пушкина в зимних мотивах природы.
Картины Кавказа, поразившие воображение поэта.
Философское осмысление природы.
Гармоничное сочетание действительности и пейзажа в лирике Пушкина.

Личность автора в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

1. Образ автора в ро… произведении.
2. Функции автора в р…
   а) рассказчик, по…
   б) участник событий, п…
   в) личность со свои… индивидуальными чертами.
3. Автор и герой.
4. Обобщающее значение образа автора в романе.
5. Духовный мир поэта в лирических отступлениях:
   а) патриотическая тема;
   б) философские размышления;
   в) литературно-критические взгляды;
   г) картины природы.
6. «Евгений Онегин» есть самое задушевное произведение Пушкина» (В. Г. Белинский).

Народные восстания в прозе А. С. Пушкина

1. Крестьянские восстания в творчестве Пушкина как отражение общественной жизни народа.
2. Пушкин о причинах народного возмущения.
3. Отношение Пушкина-историка к народным восстаниям.
4. Проблемы народа и вождя народного бунта (восстания).
5. Изображение характеров в их многогранности и в развитии.
6. Зависимость частной жизни людей от исторического процесса, социальных условий.
7. Художественное своеобразие пушкинской прозы.
8. Историзм мышления Пушкина.

Роль композиции романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в раскрытии личности Печорина

1. Основная задача Лермонтова в романе: показать в реальной обстановке героя своего времени.
2. Своеобразие композиции романа как основного средства раскрытия характера и внутреннего мира Печорина:
   а) отсутствие единого сюжета (полифоническая структура произведения);
   б) наличие трех рассказчиков;
   в) нарушение хронологии событий.
3. «Журнал Печорина» — трагическая исповедь человека эпохи «безвременья».
4. «Герой нашего времени» — оригинальный по своему [illegible] психологический роман.

«Сквозь смех свозь слезы» в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»

1. Де[illegible] Гоголя в России.
2. Р[illegible] через призму особого [illegible] и воплощение ее в образах:
   а) [illegible];
   б) [illegible];
   в) [illegible];
   г) [illegible] административной власти;
   д) [illegible].
3. Комизм Гоголя — основной метод раскрытия явлений действительности, событий, характеров.

Средства комического в создании образов в произведениях Н. В. Гоголя

1. Разоблачение темных сторон русской действительности в сатире Гоголя.
2. Художественные приемы, используемые писателем для раскрытия характеров:
   а) двуплановость;
   б) гиперболизация;
   в) портрет;
   г) речевая характеристика;
   д) предметно-бытовая деталь;
   е) прием неожиданности;
   ж) соседство серьезного с незначительным;
   з) подбор изобразительных средств.
3. Секрет мастерства Гоголя — в правде жизни.

Положительный герой в литературе 60-х годов XIX века

1. О понятии «положительный герой».
2. 60-е годы — период общественного подъема.
3. Социальное происхождение героев романов Тургенева и Чернышевского.
4. Умение работать, трудолюбие.
5. «Новые люди» — люди замечательного ума, основательной учености.
6. Базаров: «полезнее всего отрицание».
7. Герои Чернышевского — строители новых форм жизни.
8. Отношение «новых людей» к миру прекрасного.
9. Особенности тургеневского изображения положительного героя.
10. Связь «новых людей» Чернышевского с социалистическими идеалами.
11. Воспитательное значение положительного героя 60-х годов.

Гражданственность и народность поэзии Н. А. Некрасова

1. Народ и родина — центральные темы в творчестве Некрасова.
2. Обличение античеловеческой природы крепостничества.
3. Народ-страдалец и народ-бунтарь в произведениях поэта.
4. Любовь и уважение Некрасова к народу-труженику, народу-созидателю.
5. Вера поэта в разум и силы трудовых масс, в их светлое будущее.
6. Образ «народного заступника».
7. Простота и красота поэзии Некрасова.
8. Некрасов — поэт и гражданин.

Русские женщины в изображении Н. А. Некрасова

1. Судьба русской женщины — одна из ведущих тем в творчестве Некрасова.
2. Трагическая судьба женщины-крестьянки в дореволюционной России.

3. Русская женщина и муза поэта («муза мести и печали») — родные сестры.
4. Образ «величавой славянки» в произведениях Некрасова.
5. Передовые женщины России.
6. Гимн женщине-матери, олицетворяющей Родину.

«Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина как образец социально-политической сатиры

1. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина.
2. Обличение и беспощадная критика дворян, чиновников, самодержавия, либералов, обывателей, бесплодных мечтателей.
3. Народ в сказках Щедрина.
4. Художественное своеобразие сказок:
   а) «эзопов язык»;
   б) традиционные образы-символы животных и новые образы-аллегории;
   в) переплетение реального и фантастического;
   г) гипербола, гротеск;
   д) речевая характеристика;
   е) связь с народным творчеством.
5. Сказки Щедрина — действенное средство борьбы с современной бюрократией и антинародной идеологией.

Униженные и оскорбленные в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

1. «Преступление и наказание» — социально-философский роман.
2. Картины нищеты и бесправия народных масс в романе.
3. Мотивы безысходности, социального и нравственного «тупика» униженных и оскорбленных, толкающие их на преступление.
4. Теория «разумного грабительства» Лужиных.
5. Идея «необыкновенного» человека Раскольникова и развенчание ее Достоевским.
6. Поиски выхода из мира наживы и насилия.
7. Художественные приемы раскрытия внутреннего мира героев.
8. Достоевский — защитник униженных и оскорбленных.

Отечественная война 1812 года как война народная (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир»)

1. Характер войны 1812 года.
2. Отношение к войне различных слоев русского общества.
3. Толстой об истинном и ложном патриотизме.
4. Народ в войне 1812 года.
5. Бородинская битва и ее значение.
6. Партизанское движение в России.
7. «Мысль народная» в романе.

Романтический герой М. Горького

1. Третий (пролетарский) этап революционно-освободительного движения в России.
2. Отражение третьего этапа борьбы за свободу в романтических произведениях М. Горького.
3. Сказочно-фантастические образы Лойко Зобара, Радды, Ларры, Данко. Их идейный смысл.
4. Революционно-символические образы Сокола и Буревестника.
5. Противопоставление им образов-символов мещанства (Уж, Гагары, Пингвины).
6. Поэтичность романтических образов.
7. Революционно-воспитательное, познавательное и литературное значение романтических образов.

Образ В. И. Ленина в произведениях М. Горького и В. Маяковского

1. В. И. Ленин — учитель Горького и Маяковского.
2. Два литературных замысла — очерк и поэма.
   документальность очерка Горького;
   поэтическая трактовка образа Ленина в поэме Маяковского;
   различная композиция произведений.
3. Образ Ленина — вождя и человека у Горького и Маяковского:
   политик и государственный деятель нового типа;
   неразрывная связь с народом;
   единство Ленина и партии;
   революционный оптимизм и пролетарский гуманизм;

широта и глубина познаний, масштабность мышления;
портрет Ленина;
сила, простота и убедительность речи;
самоограничение;
Ленин — «самый человечный человек».

4. Бессмертие Ленина и его дела.

Нравственные проблемы в произведениях советских писателей

1. «Вечные вопросы» в русской советской литературе.
2. «Общество будущего» в романе-антиутопии «Мы» Е. Замятина.
3. Прошлое и настоящее глазами А. Платонова.
4. Истинное и ложное в понимании В. Гроссмана.
5. А. Твардовский и А. Ахматова о трагедии своего поколения.
6. Ч. Айтматов об ответственности современников за разрушение моральных устоев.
7. Утверждение добра и справедливости в произведениях советских писателей.

Список рекомендуемой литературы

Айзерман Л. С. Школьник пишет сочинение. М., 1977.
Айзерман Л. С. Сочинение о сочинениях. М., 1986.
Алексеев В. А. Русский советский очерк. Л., 1980.
Анализ драматического произведения. Л., 1983.
Анализ одного ситхотворения. Л., 1985.
Артеменко Е. П., Соколова Н. К. Как готовиться к сочинению. Воронеж, 1971.
Богданова О. Ю. Развитие мышления старшеклассников на уроках литературы. М., 1979.
Богомолова Е. И., Жаров Т. К. Кадрова М. М. Пособие по литературе для слушателей подготовительных отделений высших учебных заведений. М., 1989.
Бойко М. И. Сочинения по литературе в средней школе. Киев, 1973.
Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1988
Борисова В. А., Мишлимович М. Я. Сочинения на литературную тему в старших классах. М., 1978.
Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н Поспелова. М., 1983.
Введенская Л. А., Павлова Л. Г Человеческое слово могуче М., 1984.
Вишневская И. Л. Действующие лица. М., 1989.
Волков Б. В., Тодоров Л. В., Шелепин В. А. Преподавание литературы в средних профессионально-технических училищах. М., 1983.
Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1988.
Гетманова А. Д. Логика. М., 1986.
Глазунова А. А. Письменные работы по литературе. Л., 1961.
Глушков Н. И. Очерковая проза. Ростов, 1979.
Гринина-Земскова А. М. Сочинения в газетных жанрах (IV — VIII классы). М., 1977.
Громцева С. Н., Маранцман В. Г., Мурин Д. Н Проверочные работы по литературе в VIII—X классах. М., 1982.
Дубинская М. С. Обучение сочинениям на литературную тему. Киев, 1988.
Илюшин А. А. Русское стихосложение. М., 1988.
Историко-литературный процесс. Л., 1974.
Кожинов В. В. Стихи и поэзия. М., 1980
Костылев О. Л. Критическая статья на уроке литературы. Л., 1987.

Крамов Н. Н. В зеркале рассказа. М., 1986
Кременская Н. К. Работа над сочинением. М., 1975.
Кудрявцев А. А. Сочинение как вид самостоятельной работы М., 1987.
Кулешов В. И. История русской критики XVIII — начала XX веков. М., 1984.
Леонов С. А. Развитие речи учащихся на уроках литературы. М., 1988.
Лисовский А. М. Изучение лирики в школе. Киев, 1987.
Литвинов В. В. Сочинения в старших классах средней школы. М., 1975.
Литература: Справочные материалы. М., 1988.
Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
Логика и проблемы обучения. М., 1977.
Львов М. Р. Словарь-справочник по методике русского языка. М., 1988.
Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
Маранцман В. Г., Чирковская Т. В. Проблемное изучение литературного произведения в школе. М., 1977
Медведев В. И. Изучение лирики в школе. М., 1985.
Мезенов Е. Л. Работа над сочинением. М., 1972.
Методика преподавания литературы/Под ред. З. Я. Рез. М., 1985.
Молдавская Н. Д. Литературное развитие школьников в процессе обучения. М., 1978.
Морозова Н. Н. Учимся писать сочинение. М., 1987.
Никитина Л. Н. [illegible]. М., 1983
Ножин Е. А. Мастерство устного выступления. М., 1989.
Орлов Б. Л. [illegible] сочинение по литературе. М., 1977.
Павлов Н. Н. [illegible] обучающего сочинения в старших классах. М., 1961
Панфилов А. К. [illegible] упражнений по стилистике русского языка. М., [illegible]
Педагогический поиск. М., 1989.
Пичугов Ю. С. Обучение сочинениям на свободную тему в 7—8 классах. М., 1986
Пленкин Н. А. Стилистика русского языка в старших классах. М., 1975
Пожилова Л. В. Сапожникова Я. Г. Как работать над сочинением. Казань, 1978.
Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
Поспелов Г. Н. Художественная речь. М., 1974.
Приходько В. А. Постижение лирики. М., 1988.
Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
Прохоров Е. П. Искусство публицистики. М., 1984.
Пустовалов П. С., Сенкевич М. П. Пособие по развитию речи. М., 1987.
Пустовойт П. Г. Слово — стиль — образ. М., 1986.
Развивайте дар слова: Факультативный курс «Теория и практика сочинений разных жанров (VII—VIII классы)»/Сост. Т. А. Ладыженская, Т. С. Зепалова. М., 1986.
Развитие речи учащихся IV—X классов в процессе изучения литературы в школе. М., 1985.
Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка. М., 1987.
Рудзевич Е. Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.

Система обучения сочинениям на уроках русского языка (IV—VIII классы). Под ред. Г. А. Любимовой. М., 1978.
Собенко В. И. Жанр романа-эпопеи. М., 1986.
Теория литературы. Творческие методы и литературные направления. М., 1987.
Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976.
Тимофеев Л. И., Тураева С. В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
Уемов А. И. Логические приемы, как мы мыслим правильно мыслить. М., 1958.
Уемов А. И. Задачи и упражнения по логике. М., 1961.
Ульянов П. С. Этот неизвестный жанр (Современный советский рассказ). М., 1987
Фролов В. В. Мука [illegible]. М., 1983.
Чернец Л. В. Литературные [illegible]. М., 1982.
Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985.
Щербина В. Р. Проблемы литературного образования в школе. М., 1982.
Энциклопедический словарь юного литературоведа. М., 1987.
Энциклопедический словарь юного филолога. М., 1984.
Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.
Эстетика: Словарь. М., 1989.

Оглавление

Предисловие 3

Глава первая. Проблемно-тематическая типология сочинений 5

Глава вторая. Жанровая классификация сочинений 11

Глава третья. Повторение основных сведений по теории литературы 35

Литературное произведение как идейно-художественное целое 35
Способы художественной типизации в произведениях 49
Литературное направление (течение), художественный метод, стиль 54
Особенности эпических произведений 58
Лирические произведения 64
Специфика драматических произведений 74
Сатира как способ отражения действительности . . 82

Глава четвертая. Способы составления планов сочинений, принципы членения различных тем 86

Глава пятая. Наиболее типичные логические и грамматико-стилистические ошибки и пути их устранения 92

Приложения 99

I. Практические советы по конспектированию литературно-критических работ 100
II. Образцы конспектов 145
III. Образцы планов сочинений 153

Список рекомендуемой литературы 153

Учебное издание

Озеров Юрий Александрович

РАЗДУМЬЯ ПЕРЕД СОЧИНЕНИЕМ

(Практические советы поступающим в вузы)

Редактор И. В. Рашап. Младшие редакторы А. Ю. Одоева, М. Ю. Цанева. Художник В. В. Коренев. Художественный редактор М. Г. Мицкевич. Технический редактор Л. А. Овчинникова. Корректор Н. А. Кравченко.

ИБ № 8720

Изд. № РЯ—387. Сдано в набор 19.02.90. Подп. в печать 18.05.90. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Гарнитура Литературная. Печать высокая. Объем 8,40 усл. печ. л. 8,61 усл. кр.-отт. 8,53 уч.-изд. л. Тираж 300 000 экз. Зак. № 506. Цена 30 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Владимирская типография Госкомитета СССР по печати 600000, г. Владимир, Октябрьский проспект, д. 7

Озеров Ю. А.
О-46 Раздумья перед сочинением (Практические советы поступающим в вузы): Учеб. пособие.— М.: Высш. шк., 1990. — 156 с.

ISBN 5-06-001670-6

В пособии даются тематическая типология сочинений, их жанровая классификация, основные направления литературоведческой подготовки к работе над сочинением, способы составления планов и конспектов литературно-критических статей. Рассматриваются типичные логические и грамматико-стилистические ошибки. В приложении приводятся образцы конспектов некоторых литературно-критических работ и примерных планов к сочинениям.

ББК 81.2Р
4Р

О 4306020100—373 260—91
001(01)—90

Вниманию читателей!

Издательство
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»
выпустит в свет в 1991 году
для студентов филологических специальностей вузов, аспирантов, преподавателей, всех интересующихся русским языком и русской литературой
следующие книги:

Винокур Г. О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие/Сост. Т. Г. Винокур; Предисл. В. П. Григорьева. — 30 л.

В книгу включены давно не переиздававшиеся работы профессора Г. О. Винокура (1896—1947) — известного советского филолога, одного из крупнейших исследователей творческого наследия А. С. Пушкина. Они посвящены анализу языка и стиля русской художественной литературы. На примере ее классических и современных образцов подробно излагаются теоретические основы стилистики художественной речи, поэтики и текстологии. Специальное внимание уделяется языку А. С. Пушкина и В. В. Маяковского. В книге даны комментарии к текстам и указатель имен.

Язык Н. В. Гоголя/Под ред. А. Н. Кожина: Учеб. пособие. — Серия «Библиотека филолога». — 12 л.

В книге анализируется литературно-языковая позиция Н. В. Гоголя, говорится о стилистической организации речевого материала в различных типах художественного текста. Исследуется своеобразие художественного изложения в прозе Гоголя, раскрывается «тайна» гоголевского словоупотребления. Речевые средства юмора и сатиры представлены весьма широко — это эле-

менты лексики, фразеологии, морфологии, синтаксиса. Любопытны наблюдения над языком драматических произведений Гоголя, над ролью слова в речи персонажей.

Колесов В. В. **Язык города:** Науч.-попул. — 10 л.

В книге в доступной занимательной форме рассказывается о развитии современной городской речи. В качестве основного примера рассматривается речь Петербурга в ее сравнении со старомосковской, образцовой тогда речью прошлого века, устанавливается их различие и сходство, описывается образование современной литературной нормы и роль городской среды в этом процессе. На материале литературных и устных источников анализируются особенности речи военных, чиновников, ремесленников, учащихся, изменения в общественно-политической терминологии, своеобразие петербургского и московского произношения, источники появления в русском языке многочисленных заимствований из иностранных языков и т. п.

В конце книги дан список литературы для чтения и размышления.